Istoria celor şase noţiuni
Biblioteca de artă
Artă şi gândire
WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ
Dzieje szesciu pojec
Copyright 1976 by Pa Astwovie
Wydavmictvio Nauhovie, Warszavia
Toate drepturile asupra prezentei ediţii în limba română sunt rezervate Editurii Meridiane
În româneşte de
RODICA CIOCAN-IVĂNESCU
Prefaţă de
DAN GRIGORESCU
EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1981
În lipsa altei menţiuni, citatele şi titlurile din limbile greacă şi latină au fost traduse de
Mihai Gramatopol
Pe coperta I:
GIORGIO MORANDI
Natură moartă metafizică
1920, Milano, colecţie particulară
Pe coperta a IV-a
PREFAŢĂ
Władysław *Tatarkiewicz* (fotografie)
Istoria celor şase noţiuni, *publicată acum în traducere românească, e – ne* în *doielnic – una dintre cele mai importante scrieri ale lui Władysław Tatarkiewicz. În cuprinsul unei opere ample (peste trei sute de titluri sunt înscrise în bibliografia filosofului şi esteticianului polonez), operă a cărei valoare a fost recunoscută încă de acum o jumătate de secol, cercetarea de faţă demonstrează cât e de necesară introducerea unor noi unghiuri de perspectivă în scrutarea unui teritoriu ce se defineşte prin*tr-*o*

*complexă interacţiune a factorilor constitutivi – teritoriul istoriei ideilor. Întreaga investigaţie critică întreprinsă de Tatarkiewicz se înfăţişează ca o reevaluare a evoluţiei sensurilor unor noţiuni de bază. Sunt unii istorici ai ideilor care se concentrează, pe rând, asupra unor perioade distincte, descoperind modul specific în care se produc, în fiecare dintre ele, configuraţiile culturale. Se conturează astfel, treptat, o istorie a gândirii prin adăugarea necontenită a rezultatelor cercetării, prin stabilirea etapelor succesive ale constituirii noţiunilor. Sunt alţii – Władysław Tatarkiewicz a fost unul dintre ei – care, insistând asupra continuităţii procesului istoric, încearcă de fiecare dată să surprindă ansamblul, privi*ndu-*l mereu din altă perspectivă*: *pentru ei, nu juxtapunerea şi acţiunea reciprocă, ci sinteza e elementul esenţial al* 5 *istoriei ideilor*.

Una din primele lucrări de largi proporţii, Istoria filosofiei (*În trei volume, 1931, cu şapte reeditări mereu amplificate*) *este, de fapt, un nucleu de la care vor porni, mai târziu, principalele sale studii. El pregăteşte perseverent construcţia acestei opere concentrice pe care o constituie ansamblul studiilor sale*: *în 1947 scrie un eseu al cărui titlu*, Despre fericire, *suna încurajator în anii aceia în care amintirea războiului, a ocupaţiei, a martirajului Poloniei era încă puternică. Mărturie a preocupărilor sale de a pune în lumină valorile culturii naţionale, Tatarkiewicz se va ocupa, printre altele, de istoria filosofiei poloneze, iar în cadrul lucrării colective* Arta polonezăa secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea f1960 j *va elabora capitolele consacrate gândirii estetice autohtone din perioada tratată*.

Una dintre cele mai proeminente personalităţi europene în domeniul istoriei ideilor şi a formelor culturii, cărturarul polonez se va consacra deopotrivă studiilor de

sinteză (*în afara* Istoriei filosofiei, *a scris – între 1960 şi 1968 – o foarte cunoscută* Istorie a esteticii, *publicată şi în versiune românească în 1978*), *operei de superioară popularizare* (Calea spre filosofie, *în 1968, şi – peste patru ani* – Calea spre estetică), *eseisticii întemeiate pe o mare erudiţie, menită să dea relief raporturilor între fantezie şi creativitate* (Concentrare şi reverie: studii estetice, *în 1951*). *E şi aceasta o dovadă a lipsei oricăror prejudecăţi care tind să separe ireconciliabil opera de ţinută academică de cea care îşi propune să înlesnească accesul la cele mai complicate probleme ale ştiinţelor*; *de fapt, explicaţiile clare, „cele pe care le înţelege toată lumea, sunt date întotdeauna de cei mai de seamă savanţi" – aşa cum spunea cândva Bertrand Russell. Viziunea umanistă a lui Tatarkiewicz se împlineşte şi în această caracteristică a creaţiei sale*. S-*a născut la Varşovia, în 1886. După ce studiase la universităţile din Varşovia, Zürich, Berlin şi Paris, şi-a luat un strălucit doctorat în filosofie la Marburg, în 1910. Vreme de patruzeci şi şase de ani, începând din 1915, a fost profesor al universităţii varşoviene*; *va fi, după aceea, până se va stinge din viaţă, la 94 de ani (în ziua de 4 aprilie 1980), profesor emerit al acestei şcoli căreia îi dedicase atâtea decenii de muncă. Cea mai veche instituţie de învăţământ superior din Polonia, Universitatea Jagiełłonă de la Cracovia, îi acordase titlul de doctor* honoris causa. *A fost membru al Academiei poloneze de ştiinţe (care, în 1949, i-a decernat un premiu pentru prodigioasă lui activitate) şi, timp de mulţi ani, delegat din partea ţării sale în Uniunea Academică Internaţională. Membru de onoare al Institutului International de Filosofie, al Comitetului International de Istoria Artei, membru al Comitetului Federaţiei Internaţionale a Societăţii de Filosofie, membru fondator al Comitetului International de Studii Estetice, Tatarkiewicz a fost o*

*prezenţă dinamică în viaţa ştiinţifică a acestui secol. Mai bine de un sfert de veac – între 1923 şi 1950 – a editat trimestrialul „*Przegląd *Filozoficznyu (Revista de filosofie) şi, ceva mai târziu, revista anuală „Estetyka”. A fost membru în colegiul redacţional al unor publicaţii de mare prestigiu: „Revue Internaţionale de Philosophie” şi „Journal of Aesthetics and Art Criticism”.*

Toate acestea nu l-au făcut niciodată să renunţe la activitatea didactică: nu numai studenţii Universităţii de la Varşovia, ci şi aceia ai multor instituţii universitare din Marca Brilanie, Franţa, Italia, Germania, Belgia, Olanda, Cehoslovacia, Iugoslavia, Bulgaria, Danemarca, Norvegia, Suedia, Elveţia, Statele Unite, Brazilia au avut prilejul să asculte, de-a lungul anilor, prelegerile profesorului Tatarkiewicz. De altfel, opera lui întreagă reflectă o dorinţă statornică de a se face înţeles, de a formula cu limpezime lucrurile cele mai complicate, dorinţă în care se recunoaşte vocaţia adevăratului profesor, vocaţie ce caracterizează cel mai exact paginile scrise de el.

Cartea de faţă este, cred, unul dintre exemplele cele mai convingătoare în această privinţă. Autorul ei o prezintă ca pe „o completare şi o concluzie” a Istoriei esteticii: *„e – spune el – oarecum tomul final” al lucrării mai vechi. Şi aceasta nu numai pentru că aici se reia cursul ideilor esteticii de la 1700, anul care încheie studiul anterior şi îl urmează până în epoca contemporană, ci şi pentru că referirile la problemele discutate în* Istoria esteticii *sunt, fatalmente, frecvente de vreme ce Tatarkiewicz nu întrevede posibilitatea unei prezentări a ideilor izolate în afara unui sistem al continuităţii şi al permanentelor modificări sub acţiunea unor factori diverşi. E de presupus că savantul polonez ar fi putut subscrie la premisa unei alte istorii a esteticii contemporane care, parafrazându-l pe Malraux (metodele artistice nu vin de la*

natura, ci se trag din alte metode artistice, un stil se naşte din conflictul cu un alt stil), stabilea că „acelaşi lucru s-*ar putea spune şi despre doctrinele estetice" adică ideile şi teoriile se ivesc din idei şi teorii ale unor predecesori, chiar dacă – s-ar cuveni să se adauge – diferenţele în formulare ar putea să înşele.*

Tatarkiewicz îşi întemeiază cercetările pe o asemenea concepţie a continuităţii procesului istoric, a dezvoltării ideilor ce provin din idei formulate anterior. Tabloul mişcărilor artistice reflectă, astfel, succesiunea epocilor de cultură şi, la rândul lui, se înfăţişează ca un model pe care îl vor reflecta şi îl vor reinterpreta sistemele estetice. Dialectica aceasta complexă era explicată în capitolul introductiv al Istoriei esteticii; *acolo, cărturarul polonez făcea o precizare de care trebuie să ţinem seama pentru a obţine o imagine exactă a tipului de gândire care acţionează asupra ansamblului ideilor lui Tatarkiewicz: „studierea esteticii – scria el – se desfăşoară în multiple direcţii, cuprinzând atât teoria frumosului, cât şi teoria artei, cercetând deopotrivă teoria obiectelor estetice şi cea a experienţelor estetice, având un caracter deopotrivă descriptiv şi normativ, deopotrivă analitic şi explicativ" 2.*

Istoria celor şase noţiuni *e o aplicare a acestei concepţii directoare. Ea urmează, evident, tot planul*

1 Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 14.

2 Władysław Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 16.

unei istorii generale a esteticii; dar ea nu îşi mai pro*pune să reconsidere rolul jucat de teoreticieni, ci să deseneze traiectoriile descrise de mişcarea ideilor înseşi. E, probabil, şi semnul unei superioare Prudenţe: deşi Tatarkiewicz admite, programatic, inevitabilitatea repetărilor în cadrul unei istorii ale cărei teritorii se*

intersectează, îşi dă seama (o reconstituire a curentelor estetice de la începutul secolului al XVIII-lea până în vremea contemporană duce, în cele din urmă, la pierderea viziunii unitare şi, pe de altă parte, la reluarea necesară a unor probleme ce se prezintă, câteodată, într-*un chip aproape identic, dar care revin în preocupările unor teoreticieni. Tatarkiewicz descoperă obligaţia cercetătorului de a studia nu numai „evoluţia diferitelor tipuri de estetică", ci şi de a aplica „diverse metode şi puncte de vedere", pentru că în cercetarea unor „idei mai vechi despre estetică nu e suficient să ţinem seama doar de cele care au fost exprimate sub numele de estetică ori au aparţinut disciplinei estetice propriu-zise ori au aplicat termenii de «frumos» şi «artă»" 1. Istoricul esteticii din aceste epoci mai îndepărtate nu îşi poate îngădui să se întemeieze numai pe „propoziţii explicite, scrise sau tipărite", pentru că teoria era încă vagă, nearticulată* într-*un sistem*; într-*o asemenea situaţie, studierea separată a contribuţiei fiecărui gânditor devine necesară, ea e singura modalitate de înţelegere a mişcării ideilor estetice. În vreme ce, după 1750 (dată la care Alexander Baumgarten rostea pentru întâia oară cuvântul* estetică*), şi – mai ales – în secolul al XX-lea, curentele artistice şi filosofice se întretaie, adesea derutant,* într-*o reţea complicată, cărţile scrise de esteticieni reprezentând repere generale, puncte de sprijin în înţelegerea tabloului ideilor, al creaţiei artistice, al acţiunii de influenţare reciprocă între ele.*

Astfel încât, metoda propusă în cartea de faţă, secţiunea întreprinsă în structurile gândirii estetice e o consecinţă firească a istoriei ideilor din această epocă. Una dintre dificultăţile principale întâmpi

9 l *Ibid.*, p. 21.

nate de metoda analitică a lui Tatarkiewicz e

semnalată de însuşi esteticianul polonez: *polisemia terminologiei specifice*. *Cu atât mai mult cu cât r*. *umirile pe care se sprijină studiile de estetică nu se referă numai la* lucruri, *ci şi la* acţiuni. *Adevăr pe care îl relevă, în mod mai evident decât oricând epoca modernă a istoriei artei. Sunt cazuri semnalate de comentatori, în care nu* opera, *ci* acţiunea *a fost aceea care a înrâurit – uneori profund – mentalitatea artistică a acestui secol. Esteticianul contemporan se află* într-*o situaţie pe care, în urmă cu un deceniu, un exeget al culturii o releva* într-*o comparaţie sugestivă „Cei doi pictori care au exercitat cea mai mare influenţă în secolul nostru au foit, probabil, Pablo Picassoşi Marcel Duchamp. Cel dintâi, prin intermediul operei sale, celălalt prin*tr-*o singură operă care nu e altceva decât negarea operei în sensul modern al cuvântului" 1.*

Înşiruirea categoriilor de nume cu care operează estetica dezvăluie amploarea teritoriului, fapt care a impus asocierea actului de judecată estetică cu instrumentele altor discipline (psihologia şi sociologia artei, de pildă), precum şi polisemia unor termeni fundamentali, modificarea lor, trecerea de la o categorie la alta, de la desemnarea unui grup la altul de obiecte şi de proprietăţi. Se înţelege, astfel, că dificultăţile produse cândva de lipsa unor definiţii au devenit acum cel puţin la fel de mari datorită tocmai prea numeroaselor (şi uneori prea rigidelor) delimitări ale sferei de acţiune a termenilor. Tatarkiewicz are meritul de a fi observat că transformările terminologice au importante consecinţe şi în câmpul creaţiei înseşi. Şi, simptomatic pentru concepţia lui, el nu respinge istoria umană, istoria celor care s-*au pronunţat asupra semnificaţiilor artei şi frumosului; pentru esteticianul polonez, istoria problemelor, a noţiunilor şi a teoriilor nu se poate despărţi de aceea a personalităţilor care i-au relevat existenţa şi, căutând să*

1 Octavio Paz, *Marcel Duchamp or the Castle of Purity*, Londra, 1970, p. 1.

le desluşească înţelesurile, au încercat să le dea un răspuns.

Poate că, din această perspectivă, o discuţie mai insistentă asupra contribuţiei gustului unei epoci la configurarea teoriei estetice ar fi avut darul să sugereze mai precis complexitatea fenomenului în cuprinsul căruia, de la opera de artă la receptori, circulaţia ideilor, transformarea structurilor şi a sensurilor se produc şi datorită publicului, gradului său de înţelegere, modului în care acceptă sau respinge inovaţia sau asigură continuitatea tradiţiei.

Cele şase noţiuni al căror destin e urmărit în această perioadă a unei istorii agitate a culturii universale alcătuiesc, de fapt, laolaltă, substanţa însăşi a esteticii. Raporturile dintre ele sunt negreşit diferite; arta şi frumosul, de pildă, se plasează la un nivel al ansamblului, forma, creaţia, reprezentarea implică introducerea unui alt unghi de perspectivă, trăirea estetică echivalează cu deplasarea într-*un alt registru, acela al psihologiei artei, al acţiunilor psihice. Ceea ce izbuteşte, însă, să demonstreze Tatarkiewicz e că, în totalitatea lor, cele şase noţiuni acoperă domeniul însuşi al esteticii; s-au stabilit între ele, în practica analizei obiectelor şi a acţiunilor estetice, relaţii de coordonare, de subordonare, dar niciodată de identitate. Şi cred că tocmai calitatea de a fi ales noţiuni ce aparţin unor nivele diverse ale esteticii conferă cărţii capacitatea de a sugera deopotrivă complexitatea şi coerenţa raţională a domeniului.*

Fără îndoială, în enumerarea propusă de cărturarul polonez ar putea fi incluse şi alte noţiuni: imaginaţie, gust, simţ estetic, stil. Pentru unele dintre ele (stil, *de pildă*), *metodele istoriei artei – şi, în general, ale istoriei culturii –*

ar fi necesare; în cazul altora (gust), *devin utile instrumentele sociologiei artei. Sunt, însă, şi noţiuni care par să rămână strict în sfera esteticii*: adevăr artistic, mimesis, simţ estetic, imaginaţie. *Dar, aşa cum sunt concepute de Tatarkiewicz, ele se suprapun uneia sau alteia dintre noţiunile ce constituie înseşi* 11 *temeiurile sistemului esteticii*: adevărul *e asimilat categoriei „acţiunilor psihice" şi, deopotrivă, celei a „raporturilor" (înăuntrul căreia factura lui devine comparabilă, se spune, aceleia de* simetrie, *spre exemplu). La altele, suprapunerile sunt mai uşor de sesizat; se înţelege, de pildă, că noţiunea de* mimesis *poate fi cuprinsă în categoria „acţiunilor, a demersurilor, a procedeelor", exemplificată de Tatarkiewicz cu „dansul" şi cu „reprezentaţia teatrală" (deşi, faptul că problemele ei se identifică limpede cu acelea ale* adevărului artistic, *menţionate mai devreme, nu izbuteşte sale stabilească un loc prea precis în ansamblul celor „şase noţiuni" preconizat aici). E, însă, tot atât de îndreptăţită observaţia că polisemia la care se referă cartea face ca unele noţiuni – chiar dintre cele fundamentale – să aparţină concomitent la două categorii, ca* simţul estetic, imaginaţia *şi, fără doar şi poate,* gustul (*înţeles aici ca o „trăire psihică susceptibilă a fi experimentată", şi nu ca o trăsătură a receptivităţii* unei *epoci) să se subsumeze* creaţiei, *cel puţin din perspectiva unuia dintre sensurile atribuite în mod curent.*

Aşa încât multe dintre cele care ar putea să fie interpretate drept inconsecvenţe sau lacune ale sistemului celor „şase noţiuni" vor trebui înţelese din perspectiva ezitărilor produse în însăşi terminologia domeniului esteticii. De aceea, sunt extrem de utile incursiunile frecvente ale lui Tatarkiewicz în teritoriul terminologiei; impulsul nu e de natură semantică, recursul critic nu e

justificat de o eventuală încercare de a corecta modul de utilizare a noţiunilor: autorul cărţii îşi dă foarte bine seama că schimbarea termenilor care au intrat în limbajul specializat al unui domeniu – şi şi-au creat aici propria adecvare – e cu neputinţă. De aceea, se mărgineşte să atragă atenţia asupra confuziilor posibile, dar nu consideră că ar putea avea loc o revenire la denumirile originare.

Simţul acesta practic caracterizează întregul demers al lui Tatarkiewicz; fără să estompeze spiritul critic care prezidează asupra analizei tuturor teoriilor estetice parcurse în paginile cărţii, el imprimă o dreaptă cumpănire concluziilor la care ajunge autorul. Polemica se poartă consecvent în numele raţiunii; şi, simptomatic, însăşi noţiunea de artă, *cea mai importantă dintre cele pe care le discută aici (i se consacră primele trei capitole ale volumului), e privită din*tr-*o perspectivă despre care grăieşte îndeajuns textul din Quintilian, ales drept motto al capitolului întâi: „Cei cultivaţi sesizează în artă raţiunea, cei fără cultură plăcerea". Firesc e ca, pornind de la un asemenea punct de vedere, Tatarkiewicz să plaseze întreaga problematică* într-*un orizont teoretic care corespunde – poate mai exact decât oricând în istoria creaţiei universale – cu orizontul însuşi al artei. Niciodată, probabil, ca în secolul al XX-lea, „arta raţiunii", în descendenţă leonardească, şi „arta plăcerii" („confortabilul fotoliu" al picturii în care Matisse îl sfătuia cândva pe artist să se instaleze pentru a putea contempla universul realului însuşi) nu* s-*au definit atât de clar. E drept că o raportare la gradul de cultură al celui care le descoperă în opera de artă nu e pe deplin convingătoare. Şi, desigur, cu atât mai puţin la gradul de cultură al artistului. Ele coexistă adesea în cuprinsul aceleiaşi opere şi nu reprezintă defel soluţii dihotomice. Lucian Blaga, se*

cuvine să amintim, a fost unul dintre cei care, încă din primele decenii ale secolului, au observat că ideea nu mai e un element exterior lumii sentimentelor, că ea nu se instituie ca o opoziţie, ci i se integrează, dând artei un statut propriu.

În această ordine a lucrurilor se înscrie şi „teoria artelor frumoase" discutată aici de Tatarkiewicz. Ca de fiecare dată în cuprinsul Istoriei *sale, gânditorul polonez nu se limitează la prezentarea obiectivă, extrem de documentată a evoluţiei conceptelor; el întreprinde o analiză critică – e drept, succintă – care lasă să se desluşească atitudinea unui teoretician. Argumentele par a fi doar de ordin istoric: reducerea treptată a sferei unui termen, proces în care el citeşte naşterea unei noţiuni* noi, *deşi numele domeniului* s-*a păstrat. Dar fenomenul nu e doar de interes istoric: el face necesară formularea linei teorii specifice, „stabilirea esenţei" artelor frumoase. Şi, odată cu aceasta, îşi face apariţia* în *estetică o trăsătură* generală, *aspirină să dea o definiţie întregului teritoriu al* artei. – imitaţia. *Observaţia lui Tatarkiewicz e foarte exactă: impresia că se continua astfel o atitudine caracteristică istoriei celei mai vechi a artelor e inexactă, pentru că* mimesis-ul *de odinioară se referea „numai la pictură, sculptură, poezie, nicidecum la arhitectură sau muzică". De data aceasta,* toate *artele implicau imitaţia şi această teorie generală a artelor* s-*a impus pentru o lungă perioadă. Cu toate că, încă din veacul al XVIII-lea, valabilitatea unei asemenea norme a fost pusă la îndoială. Când,* într-*o faimoasă scrisoare către Korner, Schiller enunţa ideea potrivit căreia „arta e aceea ce îşi fixează singură normele", fundamentând concepţia modernă a autonomiei relative a artei, se producea, de fapt, o întoarcere semnificativă la legile aristotelice, aşa cum le nuanţează Tatarkiewicz – „în artă e posibil ceea ce nu-i*

posibil în realitate”.

Sensul propriu al acestei afirmaţii nu a fost, precum bine se ştie, recunoscut decât mai târziu. Dar, demonstrează esteticianul polonez, nici astăzi noţiunile cu care se operează nu relevă o precizare a definiţiei fundamentale, ci – dimpotrivă – evitarea oricărei definiţii specifice sau menţinerea celor mai vechi, vagi şi adesea echivoce. Şi, când după un secol şi jumătate de dominaţie a unei concepţii general acceptate („artă înseamnă numai ceea ce produce frumosul”), s-a produs necesara modificare a noţiunii, aceasta s-a petrecut ca urmare a analizei critice şi, deopotrivă, a evoluţiei pe care au parcurs-o în acest răstimp artele înseşi. Nu încape îndoială, a fost nevoie de formarea unei conştiinţe a istoricului, a exegetului artei care să releve însemnătatea schimbărilor intervenite în însăşi structura şi semnificaţia formelor artistice pentru ca teoria să poată fi privită din tr-o nouă perspectivă.

Teoria artelor se dezvoltă mai lent şi cu mai multe ezitări decât creaţia artistică. Încă din secolul şi al XVIII-lea, observă Tatarkiewicz, teoreticienii nu erau decişi în privinţa acceptării poeziei – şi, deci, a categoriei „belles-lettres” – în câmpul desemnat sub numele mai general de „beaux-arts”. Şi, cu toate că o întreagă direcţie a studiilor istorice şi estetice s-a constituit în ultimele decenii, că au fost puse în lumină argumente ce dovedesc că în mentalitatea fiecărei epoci de cultură s-au produs fenomene care au îndreptăţit interpretarea „artelor frumoase” şi a literaturii ca părţi ale unei aceleiaşi realităţi, specializarea cercetării în fiecare din aceste două domenii conduce, aşa cum bagă de seamă oricine parcurge volumele de teorie a artei şi pe cele de teorie a literaturii, la o separare tot mai netă. E adevărat, nu se mai contestă decât foarte rar apartenenţa fotografiei, a filmului, a

televiziunii, a design-ului industrial la categoria artelor; dar un exclusivism de factură dogmatică se împotriveşte şi astăzi oricărui criteriu în afara frumosului. *Contradicţiile sunt cu atât mai adânci cu cât, unele teorii epurează arta de orice implicaţie axiologică şi se limitează la o analiză a expresiei, în vreme ce altele lărgesc teritoriul în care acţionează argumentele estetice, cuprinzând nu numai* gândirea *şi* expresia, *factori a căror însemnătate a revelat-o, se ştie, tot creaţia artistică a ultimei perioade, ci şi* moralitatea, *înţeleasă ca o condiţie, şi nu ca un rezultat al evoluţiei artei.*

Are dreptate Tatarkiewicz să evoce împrejurările din secolul trecut în care farsa, opereta lui Offenbach, valsul lui Strauss nu puteau fi acceptate ca modalităţi ale artei, cu toate că teoreticienii care le refuzau acest drept făceau parte din publicul ce se bucura să asiste la spectacolele sau la concertele cu aceleaşi lucrări literare sau muzicale pe care, mai apoi, când redeveneau critici şi esteticieni, le scoteau cu bună ştiinţă din sfera artei. Fireşte, nu se poate discuta dacă *în valoarea unei opere e cuprinsă şi forţa mesajului ei etic; dar, sugerează esteticianul polonez,* apartenenţa *la artă nu e determinată de* nivelul *seriozităţii şi al moralităţii. Dacă ar fi aşa, ne-am putea însuşi din nou modul* 15 *de gândire al urmaşilor lui Augustin care, de-a lungul întregului Ev Mediu, au susţinui că viaţa fiind un lucru serios şi grav, urmează nemijlocit că şi reflectarea ei trebuie să recurgă la modalităţi serioase şi grave. E adevărat că, aşa cum demonstra un istoric marxist al civilizaţiei moderne, americanul Lewis Mumford, atâta vreme* cât *arta face parte din complexul raporturilor umane, ea nu are cum să nu se încarce de semnificaţiile etice ale acestor raporturi K Arta e, înainte de toate, afirmarea demnităţii făpturii umane care trăieşte „*Într-*o lume a afectelor şi a atitudinilor sociale, a sensibilităţii*

individuale şi a aspiraţiei la comuniune spirituală11 2.

Amoralismul estetizant nu s-*a putut feri nici el, aşa cum se ştie, de implicaţiile existenţei* într-*o comunitate umană; polemica lui cu pragmatismul searbăd al burgheziei a căpătat, nu o dată, accente dramatice. Dar aceasta nu înseamnă, negreşit, că teritoriul artei se stabileşte în funcţie de importanţa subiectului tratat, că ar exista „teme înalte1" şi „teme minore", aşa cum socotea exegeza artistică de factură clasicistă.*

Producţia industrială şi arta constituie, e adevărat, una dintre problemele cele mai dificile ale culturii moderne. În 1904, de pildă, E. Souriau o rezolva într-*un chip în care se opunea direct conceptelor kantiene şi, accentuând aspectele raţionalismului utilitar, declara: „Exemple de adaptare strictă a obiectului la scopul său pot fi descoperite în produsele industriei, la maşini, la mobilierul util, la unelte". Şi încheia: „Nu poate exista conflict între frumos şi util" 3. De la Souriau, prin Van de Veldeşi, apoi, prin Gropius, conceptul de funcţionalitate a evoluat şi a ajuns ca, la mijlocul secolului, să se impună* într-*o asemenea măsură, încât esteticienii au simţit necesitatea unor amendări severe. E adevărat.*

1 Vezi Lewis Mumford, *Stichs and Stones, a Study of American Architecture and Civilization*, New York, 1924, p. 173.

2 *Ibid.*, p. 98.

3 B. Souriau, *La beaute rationnelte*, Paris, 1904, pp. 195, 198.

cu greu am putea fi de acord cu reducerea funcţionalităţilor (fie ele „simbolice" sau expresii ale unei „nevoi organice de ornament vital") la un numitor comun, acela al unei necesităţi „de a recunoaşte şi de a produce forme: «*forme bune*» *în sensul gestaltist". „Voinţa de formă", s-a observat, devine autonomă şi acţionează*

*împotriva necesităţilor tehnice propriu-zise, tiranizâ*ndu-*le. Răspândirea acestei concepţii duce la împlinirea sumbrei profeţii a lui Renan care spunea cândva: „În ziua în care toate lucrurile vor fi poetice nu va mai exista poezie”*.

Concluzia lui Tatarkiewicz are meritul de a fi propus – într-*o epocă în care definiţiile artei sunt din ce în ce mai imprecise, când nu* s-*a ajuns la niciun acord privind sfera artei* – *o soluţie practică. Cultura materială, susţine el, nu se exclude din domeniul artei; ceea ce, judecând după aspiraţia unor obiecte de uz zilnic de a deveni opere de artă, e pe deplin demonstrabil. Se adaugă, observă Tatarkiewicz, obiectele comunicării de masă care asociază ţelul practic celui artistic. Exemplul afişelor lui Toulouse-Lautrec e, desigur, convingător; i se mai poate adăuga, însă, acela al creaţiei* pop *din ultimele decenii care aduce în interiorul artelor placatul, reclama comercială, obiectul industrial ca* subiect *al picturii şi al sculpturii şi împlineşte astfel o sinteză dintre cele mai semnificative ale culturii moderne.*

„Trăsătura caracteristică a artei – conchide savantul polonez – e faptul că produce frumosul”. Definiţia şi-a păstrat valabilitatea din secolul al XVIII-lea până astăzi. Într-*o formă abreviată, ea e reluată în cartea de faţă: „se numeşte artă acel gen de producţie umană care tinde spre frumos şi-l realizează”. Urmează o întrebare legitimă: Ce înseamnă, în cazul acesta,* frumosul, *de vreme ce el reprezintă „intenţia, ţelul spre care tinde arta, o realizare, o valoare capitală, purtând amprenta scopului cunoaşterii”*?

1 Guido Morpurgo-Tagliabue, op. cit., II. p. 95.

Nici aici însă, dovedeşte Tatarkiewicz, nu se poate stabili o noţiune cu un înţeles general, acceptat de toţi gânditorii care au discutat problema frumosului. Discuţia ameninţă, astfel, să se transforme într-*o enumerare de*

teorii şi accepţii felurite, determinate de atmosfera culturală a fiecărei epoci. Totuşi, în textul Istoriei *de faţă se operează o necesară sistematizare a noţiunilor cu care au operat teoriile estetice. Tatarkiewicz distinge un „frumos în sensul cel mai largu, adică acela care, în tradiţie antică, se referă şi la frumosul moral, un „frumos cu semnificaţie exclusiv estetică" şi, în sfârşit, un „frumos în sens estetic, dar limitat la domeniul vizual".*

Tehnica aceasta a cercurilor concentrice, a spiralei ce porneşte dinspre margine înspre centru, îngăduie relevarea plastică a plurivalentei termenilor şi, în acelaşi timp, a faptului că disputele dintre reprezentanţii diverselor curente nu sunt prilejuite numai de divergenţe semantice. Dimpotrivă, afirmă Tatarkiewicz, ele implică deosebiri fundamentale, provenind din accepţia diferită a uneia sau a alteia dintre necunoscutele laturi ale frumosului. Chiar şi aşa, definirea frumosului – înţeles în cuprinsul esteticii moderne ca noţiune ce implică exclusiv emoţiile estetice – e foarte dificilă. O probează şi exemplul evocat în cartea de faţă: cele 16 moduri de utilizare a termenului, menţionate de Ogden şi Richards, dintre care Tatarkiewicz nu reţine decât 5. Dar nici cu cinci accepţii felurite nu se poate lucra într-*un sens care să asigure o unitate a criteriilor estetice admise de toate curentele artistice din secolul nostru.*

În ultimă analiză, noţiunile ivite în cuprinsul istoriei recente a artei reiau, într-*un fel sau altul, în formulări mai mult sau mai puţin noi, ideile unor timpuri îndepărtate. La urma urmei, cine poate crede că fiecare estetician, fiecare critic de artă sau fiecare artist sunt creatori ai unor idei noi, că întreprind nu numai o reinterpretare a noţiunilor tradiţionale, ci plantează concepte – neştiute până la ei – în orizontul cunoaşterii omeneşti? Tatarkiewicz are înţelepciunea să raporteze istoria* 18

Ideilor despre frumos la originile mai vechi ale conceptelor: Marea Teorie *pitagoreică, dualismul plotinian, Augustin („numai frumosul place, în frumos – formele, în forme – proporţiile, în proporţii – numerele”), Toma din Aquino, Kant sunt reperele spre care analiza esteticianului polonez se întoarce constant. Autorul cărţii de faţă e consecvent cu propria teorie, expusă în* Istoria esteticii, *potrivit căreia „tot ce se poate spune e că o «perioadă» a istoriei e un segment de timp în care evenimentele curg* în linie relativ dreaptă, *mai mult sau mai puţin* într-*o singură direcţie, fără sau doar cu mici abateri, până ce se produce o deplasare” K Viziunea dialecticii marxiste a acumulărilor cantitative necesare saltului, îşi află o aplicare clară în domeniul istoriei ideilor*.

Pe de altă parte, merită să se sublinieze că Tatarkiewicz ajunge, cu mijloacele istoriei culturii, la o concluzie pe care o formulaseră, mai de mult, cercetători ai evoluţiei formelor artistice, Mâle, Focillon sau Baltrusaitis de pildă: *Evul Mediu e o epocă de cultură mai rodnică decât* s-*a crezut multă vreme*. S-*au rostit atunci mai multe adevăruri despre artă decât se pot reţine de la filosofii Renaşterii*; *aceştia – observă Tatarkiewicz – erau „mai curând filosofi ai naturii* decât *esteticieni şi nu meditau prea mult asupra frumosului”*. *Artiştii plastici ai veacului al XV-lea, apoi poeţii veacului următor au fost cei care au contribuit în chip esenţial la îmbogăţirea repertoriului renascentist de idei estetice. Dar personalităţile invocate erau tot anticii, Vitruvius şi Aristotel îndeosebi. Mult discutata opoziţie faţă de tradiţia medievală e o iluzie, încheie savantul polonez*: *„teoria generală a frumosului în Renaştere era aceeaşi ca* şi-*n Evul Mediu şi se sprijinea pe aceeaşi concepţie clasică, neschimbată de două milenii”*. *Dar epoca modernă*?

1 Władysław Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, III, Bucu-

19 reşti, Editura Meridiane, 1978, p. 41.

Capitolele consacrate de Tatarkiewicz istoriei noţiunii dezvăluie prea puţine înnoiri fundamentale. Leibniz însuşi, citat aci drept autor al unei teze menite să se opună dogmatismului neoclasicist (care lega frumosul exclusiv de cunoaşterea raţională) şi introducea în discuţie gustul *– „ceva înrudit cu instinctul" –, nu avansa o soluţie în întregime inedită. „Avusese predecesori – se spune* în *alt loc – dacă nu printre filosofi, atunci cel puţin printre acei artişti şi critici de artă care, începând cu Alberti, afirmaseră că factorul decisiv în materie de frumos este acel* non so che, je ne sais quoi; *şi* într-*o anumită măsură printre aceia care susţinuseră că sediul judecăţii despre frumos nu e raţiunea, ci ochiul – ca Michelangelo şi Shakespeare" K La rândul lor, filosofii secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea – Descartes, Pascal, Spinoza, Hobbes, Burke – au reprezentat etapele unei evoluţii al cărei punct de maximă înălţime a fost Kant. De aici înainte, din momentul în care judecăţilor despre frumos li* s-*a recunoscut, cu toată subiectivitatea lor, capacitatea de generalizare,* s-*a inaugurat perioada cu adevărat modernă a gândirii estetice.*

Procesul acestei deveniri semnificative începea în anii afirmării concepţiei romantice. De la Friedrich Schlegel la Herbert Read se descrie un traseu estetic în care noţiunea de frumos e tot mai rar chemată să participe la definirea artei. În ceea ce priveşte secolul al XX-lea, cu siguranţă unul dintre factorii care au contribuit la reconsiderarea elementelor constitutive ale sferei naţionale a artei a fost avangarda. Oricât de contradictorii, de echivoce, de negativiste i-ar fi teoriile, „avangarda nu se poate sustrage legii fundamentale a spiritului, care este revenirea instinctiv defensivă la esenţă, recuperarea purităţii *originarel*-12. *Dar, fireşte,* puritatea *mută*

întreaga problemă într-*un teritoriu în care frumosul – cel puţin în înţelesul acreditat de*

1 *im.*, III, p. 147.

2 Adrian Marino, *Dicţionar* de *idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 186.20

clasici – nu mai e o noţiune alsohii necesară definirii artei.

Mutaţiile teoretice determinate (chiar, dacă nu întotdeauna întreprinse) de avangarda artistici a veacului acestuia le continuau, în substanţa lor, pe cele datorate unei întregi perioade de trei secole din istoria gândirii. De la baroc, prin.ro: nantism şi prin estetismul de la sfârşitul secolului trecut, au intrat în sfera teoriei artei atâtea noţiuni noi, încât – În prezenţa unor concepte ce năzuiau să-şi afle o ilustrare plastică: sublim, pitoresc, grandios, graţie – frumosul devenea abstract şi, pentru a-şi regăsi înţelesurile concrete, trebuia să se alăture, într-*un contrast dinamic, sublimului. Şi, mai tir-ziu, noţiunii de urât.*

Fără îndoială, s-*ar putea replica şi în cazul acesta că estetizarea baudelairiană a uritului are antecedente mult mai vechi. Că spaima tragică, tabloul dezolant al lumii danteşti şi al universului poetic al lui Villon, cu leşuri ciugulite de păsări de pradă, pot fi evocate printre momentele care au premers dureroasei crispări din* Florile răului. *Că în artele plastice istoria e marcată de momente încă şi mai numeroase, de la elenisticul* Laocoon, *cu zbaterea lui zadarnică în încolăcirea aducătoare de moarte a şerpilor, până la scările lui Piranesi care nu duc nicăieri în labirintul de întuneric al imenselor temniţe. Tatarkiewicz nu abordează o asemenea discuţie; dar, citind opiniile potrivnice ale unor Carrière, Herbart, Herder, Hermann („sublimul e un gen special de modificare a frumosului”) şi ale lui Kant, Solger, Burke*

(*„sublimul şi frumosul se exclud reciproc”*), *demonstrează că dublul caracter al frumosului se vădeşte nu numai în termenii din care se alcătuieşte noţiunea, ci şi în aceia cărora li se poate opune*.

Doar aparent formularea propusă aici, frumosul e o categorie a frumosului, *e un paradox. Pentru că între sensul său larg* (*care cuprinde „tot ceea ce vedem, auzim, ne închipuim cu plăcere şi cu mulţumire, adică tot ce e graţios, subtil, funcţional”*) *şi sfera lui restrânsă* (*În care „nu numai* 2 i *că nu considerăm graţia, subtilitatea, funcţionalitatea drept proprietăţi ale frumosului, ci chiar i le opunem”*) *se stabileşte un raport contradictoriu care face ca referirile la* frumos *ale esteticienilor din trecut să fie, obligatoriu, privite cu prudenţă, fiindcă nu întotdeauna e clar la care dintre cele două noţiuni fac ele aluzie*.

Adevărul e, însă, că nici Tatarkiewicz nu e mereu atent la folosirea termenilor polisemiei. După o erudită şi exactă discuţie privitoare la noţiunea de clasic, *el încheie: „În muzică… drept clasici pot fi consideraţi Bach, Händel, Mozart…”. Esteticianul polonez nu l-a inclus pe compozitorul Flautului* fermecat în rândul *muzicienilor clasici, în înţelesul curentului artistic definit de acest cuvânt; confuzia se datorează, probabil, neglijării unor sensuri echivoce. Nu se poate înţelege, astfel, de ce Tatarkiewicz refuză înţelesul termenului notat de el cu numărul 5 („ceea ce e statornicit, tipic, îndeobşte admis, constituind o normă… având* în urma *sa o tradiţie”). E drept că „termenul uzitat în atare sens e cel mai adesea meta-artistic şi meta-literar”; dar mi se pare curios că savantul polonez înregistrează folosirea unor expresii precum „stilul clasic al înotului” sau „croiala clasică a unui frac”, dar nu şi a celei care îi desemnează pe „scriitorul clasic”, adică pe acela care poate constitui un model, noţiune* potrivit *căreia se vorbeşte, cu deplină*

îndreptăţire, despre „clasicii literaturii" sau „ai picturii" dintr-o cultură naţională sau din cea universală.

Polisemia şi rezolvarea ei constituie una dintre preocupările consecvente ale lui Tatarkiewicz. Un exemplu dintre cele mai convingătoare e cel pus la îndemână de discuţia privitoare la formă*, la istoria termenului şi a celor cinci noţiuni desemnate cu aceeaşi numire. Tendinţa didactică e evidentă şi se traduce prin*tr-*o claritate extremă a expunerii. Poate că, totuşi, sistematizarea propusă de esteticianul polonez conduce la o fragmentare excesivă a problemei; e greu să se accepte, de pildă, că* într-*o poezie* forma *e dată doar de „sunetul cuvintelor", opusă astfel* conţinutului. *Mi se pare mai logic sistemul opoziţiilor preconizat de Tudor*

Vianu în Tezele unei filosofii a operei*, în care gânditorul român distinge între „înţelesurile multiple ale ideii de formă", o „*formă *opusă* ideii*", o* formă *opusă* masei*, o* formă *opusă* materiei*" şi completează accepţia termenului „punând în deplină lumină valoarea afirmaţiei că producătorul, prin opera lui, produce o formă"* [1]*. În felul acesta, întreaga sferă noţională a termenului, sensurile posibile ale unui termen polisemie sunt investigate din perspectiva firească a operei de artă, unica perspectivă care justifică însăşi existenţa esteticii. Şi poate că,* într-*o istorie a noţiunilor estetice, se cuvenea mai insistent discutată observaţia că – asemenea* frumosului – forma *cunoaşte în secolul nostru un amplu proces de transformare, în împrejurările opoziţiei dintre* deformare *şi* structură *care, la rândul lor, se definesc* într-*un mod diferit de cel tradiţional.*

Conceptul de creaţie *ti prilejuieşte lui Tatarkiewicz câteva precizări a căror valoare depăşeşte strictul interes istoric. Simpla constatare că abia nu de mult noţiunea de artist şi cea de creator au devenit inseparabile prezintă un*

interes cu totul particular. Ea sugerează că nu ne aflăm doar în faţa unui fenomen semantic; că modificări ale mentalităţii, ale modului în care colectivitatea priveşte arta s-*au produs în ultima vreme.*

Şi cred că pe bună dreptate e semnalată, în primul rând, detaşarea clasicistă care impunea artei subordonarea faţă de legi şi de norme prestabilite. Se ştie, însă, că o bună parte din regulile codului artistic al Antichităţii au fost stabilite ulterior epocii de mare înflorire a creaţiei artistice greceşti: Platon şi Aristotel trăiau într-*o vreme în care tragedia, sculptura şi arhitectura cuprindeau canoanele unor reguli ce impuneau numai o desluşire exactă, întemeiată pe o viziune filosofică structurată, negreşit, pe aceleaşi idei fundamentale. Normele erau* în artă. *Ceea ce, evident, nu contrazice defel punctul de vedere al lui Tatarkiewicz. Pen*

1 Tudor Vianu, *Opere*, VII, Bucureşti, Editura Minerva, 23 1978, pp. 542 – 3.

tril că sensul creaţiei *se conturează abia după ce arta nu mai e privită* ea o modalitate a *imitaţiei şi*, pe de altă parte, *ca o ilustrare a puterii regulilor. Complexitatea problemei e relevată de un detaliu semnificativ evocat de Tatarkiewicz: poezia nu era asimilată de vechii greci cu niciuna dintre celelalte arte, poetul se bucura de mai multă consideraţie decât pictorul, de pildă. El „chema la viaţă o nouă lume11, nu era limitat la îndatorirea de a reproduce lumea realului. În cazul acesta, însă, nu supunerea la reguli (caracteristică, de bună seamă, şi poeziei) era aceea care făcea imposibilă imaginarea unui* cuvânt *care să însemne* a crea. *Situaţia diferită a poeziei era, în felul acesta, stabilită de putinţa ei de a se realiza altcum decât prin imitaţie.*

Observaţia e întemeiată, ea simplifică, însă, excesiv o realitate cu mult mai complicată. Platon socotea (Apologia,

22 C) că poezia e neartistică şi neştiinţifică şi că oamenii obişnuiţi pot vorbi mai desluşit şi mai bine decât poeţii despre *versurile pe care le-au compus aceştia; forţa poeţilor e comparabilă aceleia a magnetului şi nici marele Homer însuşi nu şi-ar putea explica arta (Ion, 534). Şi, fără echivoc, filosoful declară că poezia e asemenea unei oglinzi rotitoare ce reflectă soarele şi lucrurile din cer, pământul şi pe poet însuşi* (Republica, *X, 596 e). Gilbert şi Kuhn cred că „Platon se gândea, ca la o situaţie specifică a artei imitative de proastă calitate, la noua şcoală de pictură iluzionistă care se bucura de mare trecere în acea vreme, şcoala lui Apollodorus, Zeuxis şi Parrha-sios, la care perspectiva şi variaţiile tonale erau folosite pentru a sugera asemănarea cu lumea exterioară"* 1. *Din acest punct de vedere, imitaţia nu era privită cu îngăduinţă nici în poezie, nici în pictură. Imitaţia în artele vizuale e, fatal, limitată la aspecte particulare ale realităţii; mai mult decât atâta, ea obligă la alegerea unui unghi care nu dezvăluie decât o singură latură a obiectului. Adevărata deosebire dintre poezie şi pictură pare a fi.*

1 *A History of Esihetics*, Bloomington, 1954, p. 29.24

deci, capacitatea celei dintâi de a cuprinde întregul; *cel puţin în epoca reprezentată de gândirea lui Platon, nu se înregistrează o judecată potrivit căreia, sub raportul imitaţiei, poezia să fie aşezată mai presus decât artele care se adresează privirii. Aristotel, însă, şi mai ales romanii, vor privi cu îndoială concepţiile platoniciene; pictorilor începe să li se recunoască aceeaşi putere de creaţie pe care vremea mai veche o atribuia numai poeţilor. Pentru ca, nu mult după aceea, mentalitatea religioasă să rezerve cuvântul* creaţie *pentru demiurg, iar artei să-i lase doar dreptul de* a reproduce, *de* a reda. *Niciun termen al esteticii medievale nu a avut, poate, un răsunet mai larg în epoca modernă decât* a reda; *cuvântul a făcut carieră şi e*

întrebuinţat şi astăzi, fără discernământ, fără conştiinţa faptului că ascunde o separare dogmatică dictată de misticismul Evului Mediu.

Arta parcurge astfel un drum lung, ea e înţeleasă ca imitaţie *în clasicism, ca* expresie *în romantism şi e* creaţie *în epoca modernă. Ca de fiecare dată în* Istoria *lui Tatarkiewicz, nici aici intenţia nu e doar aceea de a se înregistra schimbările din sfera semanticii; ea îşi dezvăluie implicaţiile filosofice, devenind fie creaţie divină, fie umană, fie estetică: evoluţia cuvântului relevă acţiunea unui sistem conotativ cu o cuprindere mult mai largă. Şi, tot din perspectiva istoriei culturii, e vrednică de menţionat schimbarea noţiunii în epoca modernă a artei; tot mai clar se recurge acum, în împrejurările în care arta însăşi aspiră să se asocieze cu acţiunea umană în sensul ei cel mai larg, la definiţia – explicită sau subînţeleasă – a creaţiei ca act al umanităţii în ansamblul ei.*

Dacă e adevărat că noţiunea de creaţie a pătruns în cultura europeană prin intermediul dogmei religioase, e la fel de neîndoielnic că în secolul nostru – mai ales în secolul nostru – ea reprezintă temeiurile unei noi religii care-l aşază pe om în centrul creaţiei, într-*un chip mai hotărât decât o făcuseră veacurile clasicismului şi ale* Renaş25 *terii. Omul nu mai e doar* măsură *a tuturor lucrurilor, el e creatorul, subiectul şi explicaţia lumii create; şi încă un fapt asupra căruia atrage atenţia Tatarkiewicz: creaţia încetează să fie – aşa cum era la filosofii de acum aproape două sute de ani – „o nouă combinaţie", ci devine semn al valorii. „Creaţia nu e determinată numai de noutate, ci şi de altceva, de nivelul superior al elaborării, de efortul superior, de eficienţa superioară".*

Creaţie *nu se poate chema repetarea, imitaţia: ci e forţa de a „dărui ceva de la sine, din sine". Sfera ei e aproape necuprinsă, înseamnă mai mult* decât

contemplarea lumii, decât remodelarea ei: creaţie – *spune Tatarkiewicz* – *e însuşi faptul că el* vede *lumea, că o* percepe. *Universul realului nu mai are cum să se transmită omului doar ca o masă de obiecte*: *el nu se reflectă, pur şi simplu, în conştiinţă, ci impune adoptarea unei atitudini filosofice. Arta e, astfel, deopotrivă consemnare a unei concepţii şi imagine a unităţii lumii. E formă de manifestare a puterii omului, definit cândva de Goethe ca făptură ce dă formă clementelor cu care el ia contact. De existenţa şi de sensul cărora ia cunoştinţă; arta doar ca „redare" îşi pierde,* în *felul acesta,* orice *valoare.* Nu *evenimentul sau obiectul reprezentat,* ci *atitudinea faţă de ele justifică actul de creaţie.* Spunea *Tudor Vianu: „Nicio bucată din natură nu revine aidoma într-o operă de artă. Arta nu este niciodată simpla reproducere a unui fragment al naturii1".*

Observaţie care poate constitui o încheiere a celor două secţiuni în care Tatarkiewicz discută noţiuni cu înţelesuri atât de strâns legate între ele: creaţia *şi* reproducerea. *Pentru că niciuna dintre ele nu îngăduie o analiză coerentă şi concludentă dacă se ignoră însemnătatea celeilalte. Istoricul noţiunii de realism parcurs aici de esteticianul polonez, pole-micile, contradicţiile, fisurile teoretice şi ezitările creaţiei artistice însăşi ilustrează feţele multiple ale uneia dintre problemele fundamentale ale artei. Termenul* realism *a fost creat – se ştie – în secolul*

1 Tudor Vianu, *Opere*, VI, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 87.

trecut şi îl înlocuieşte pe vechiul mimesis. *Întrebarea e dacă aceste două noţiuni se acoperă perfect, dacă sensurile artei realiste se mărginesc la acelea implicate de vechiul cuvânt platonician. E adevărat că, la Auerbach, prin* Mimesis s-*ar părea că se înţelege (aşa cum precizează*

*însuşi subtitlul celebrei lui cărţi) „reprezentarea realităţii în literatură” (în literatura occidentală, îşi limi*tează *Auerbach sfera cercetării). Dar aceasta nu are aici decât o funcţie pur metaforică: savantul german nu se gândea să identifice în realism doar* imitarea. *Dimpotrivă, aici „examenul conţinuturilor dispare, absorbit de analiza formelor stilistice”, analiza fiind „conformă cu conceptul lui Lukács asupra elaborării formale: o «funcţie evocatoare», singura care poate pătrunde sensul realităţii” l.*

La rândul ei, analiza lui Tatarkiewicz are meritul de a avertiza asupra inadecvării folosirii termenului de realism *într-o accepţie simplistă, lipsită de orice suport teoretic. În afara numelui unui curent artistic, delimitat precis istoriceşte, al unor alte mişcări mai vechi (care nu cunoşteau termenul) şi asupra cărora el* s-*a extins la un moment dat, cuvântul desemnează o atitudine estetică negreşit mai complexă decât aveau putinţa să şi-o reprezinte* gân*ditorii din secolul trecut.*

Din nou, se relevă, secolul al XX-lea a ştiut să depăşească impasul unei raportări prea rigide la opera de artă ca la o imagine conformă *cu realitatea. Când, prin Kandinsky, formele abstracte se asociau „cu* realitatea spirituală *exprimată prin acele forme”, moment evocat de Tatarkiewicz, se producea o necesară lărgire a sferei noţiunii, o marcată apropiere de adevăratul ei sens, pentru că „arta* nu poate să opereze în afara datelor realităţii*”, cu toate că „*nu poate s-o reproducă, *nici* s-*o reprezinte aievea, dacă nu din alte motive, cel puţin din pricina diversităţii şi caracterului fluent al realităţii însăşi”.*

Problemă care deschide, firesc, perspectiva spre alte puncte cardinale ale gândirii critice. Dacă, de

1 Guido Morpurgo-Tagliabue, op. cit., II, p. 37.

pildă, se porneşte de la premisa că arta nu poate *să*

cuprindă realitatea în *ansamblul ei, se pune întrebarea dacă, separând – mai mult sau mai puţin arbitrar, în funcţie de personalitatea artistului, de unghiul ales de ei – un fragment, acesta ar putea fi* adevărat, *de vreme ce eludează relaţiile în care se află fragmentul cu întregul. Pe de altă parte, vechii greci (şi, după ei, numeroşi gânditori ai epocilor mai recente) defineau artele, deopotrivă poezia şi artele privirii, fie ca întrupări ale unor născociri, fie ca înfăţişări ale unor lucruri diferite de aspectul lor real. Teoriile iluzioniste le-au precedat probabil pe cele care legau artele de adevăr; pentru că era,* s-*ar spune, cu mult mai uşor să se explice că ele acţionau prin*tr-*o forţă magică, fiind astfel capabile să-i amăgească şi să-i bucure pe oameni. Dacă ar fi identică lumii, spuneau discipolii lui Gorgias, arta nu ar avea cum să-i bucure pe oameni pentru că lumea e plină de durere şi de suferinţă.*

A fost nevoie de separarea noţiunii de bucurie artistică *de aceea de* bucurie de a trăi, *a fost nevoie să se precizeze că şi sentimentul celui care asistă la o tragedie e înnobilat de spaimele şi de chinurile eroilor, pentru a se înţelege funcţia adevărului artistic, a catharsisului care e altceva decât simpla înregistrare a lumii aşa cum e. Ceea ce nu a înlăturat, însă, defel ideea socratică potrivit căreia ţelul artei e* adevărul. *De la Socrate şi, mai ales, de la Platon, adevărul a fost acceptat ca o componentă a definiţiei însăşi a artei. Admiterea adevărului ca unică justificare a creaţiei artistice şi, după aceea, a adevărului obiectiv (opus celui subiectiv) ca temei al reprezentării artistice sunt atitudinile care, vreme de două mii de ani, au dominat gândirea estetică. Dar, paralel cu această direcţie* s-*a dezvoltat o tendinţă care atribuie imaginaţiei o mai mare însemnătate* decât *imitaţiei.*

Şi în această privinţă, contribuţia lui Aristo-tel a fost esenţială; relevând posibilitatea unor afirmaţii ca, din

punctul de vedere al logicii, să nu fie nici adevărate, nici false, el le dădea şi poeţilor dreptul de a se rosti despre lucruri inexistente, de 28

a comite erori logice fără ca aceasta să conducă la anularea valorii creaţiei lor. Adevărul şi falsitatea sunt noţiuni care „aparţin domeniului cunoaşterii, nu celui al creaţiei1”. Ta*tarkiewicz urmăreşte felul în care,* de-*a lungul istoriei artelor şi a interpretărilor creaţiei au alternat momentele când adevărul a fost considerat un temei al poeziei şi al artei vizuale şi cele în care se dovedea,* că*,* fără *să vrea a spune lucruri false,* ele *nu* puteau, pr*in însăşi natura lor,* să *atingă adevărul.* La *răspântia secolelor al XIX-lea şi al XX-lea, sensurilor multiple ale adevărului vehiculate până atunci li s-a adăugat cel formulat de Maurice Denis, pentru care el însemna c*oncordanţa artei cu scopul şi cu propriile mijloace.

Se împlinea, astfel, şi în acest domeniu, o precizare a rosturilor artei care îşi *elaborează propriile legi, în chip firesc mai adecvate decât cele rezultând din meditaţia filosofică, fatalmente exterioară actului de creaţie şi diferită de legile logicii. Problemele se complică din momentul în care arta declară că obiectul ei e altul decât realitatea descoperită simţurilor.* S-*a întâmplat ca, în multe rânduri, exegeza să pornească numai de la declaraţiile programatice ale artiştilor, neglijând tocmai faptul că arta se structurează, din ce în ce mai evident, sub acţiunea unor legi proprii care impun cercetării să se refere la operă mai consecvent decât la sistemele estetice ce influenţează, bineînţeles, arta dar nu i se pot substitui.*

Terminologia însăşi e ezitantă. În urmă cu aproape trei sferturi de veac, pe vremea când Kandinsky inaugura o nouă direcţie în pictura modernă, se vorbea despre arta obiectivă, *în sensul că ea se despărţea de universul real* 1.

În anii 50, *creaţia lui Jackson Pollock şi a urmaşilor săi a început să fie analizată ca o artă* nonobiectivă, *înţelegându-se prin aceasta că nu porneşte de la imaginile lumii exterioare. Contradicţiile terminologice au fost.*

1 Concluzie contrazisă, cum se ştie, de cercetările ulterioare mai nuanţate: pictura lui Kandinsky nu-şi crea 29 o realitate paralelă, ci o reinterpreta pe cea existentă.

În bună parte, eliminate atunci cină teoreticienii şi-au dat seama că arta explorează un nou „spaţiu al existenţei" care nu coincide cu spaţiul geometrului. Spaţiul existenţei, demonstra Bachelard, departe de a fi circumscris „asemenea unei camere" sau unui cub descris de geometrie, e un produs dinamic, necontenit în schimbare, al imaginaţiei. Bachelard vorbeşte despre locuinţa primordială, un spaţiu non-geometric – casa omului. „Sufletul nostru e o locuinţă: el există pentru că amintirile locuinţelor anterioare, reînviate ca reverii despre locuinţele trecutului, trăiesc de-a pururi în noi" 1.

„Spaţiul «locuit» e lesne de recunoscut într-*o pictură, va glosa Dore Ashton; cea mai simplă presimţire a adâncimii, a închiderii şi a deschiderii e răspunsul pe care îl dă el. Când,* într-*un tablou al lui* de *Kooning, e o cufundare în spaţiu, un tunel în profunzime, imaginaţia le asimilează repede şi poate, la fel ca în imaginaţia lui Bachelard, să le pună în relaţie cu senzaţia locuinţei, a pivniţei, a podului, senzaţii ce pot fi deopotrivă agreabile şi dezagreabile, ironice şi frumoase"*.

Spaţiul astfel reinterpretat îşi relevă sensurile care păstrează, aşa cum preciza Pollock însuşi, „senzaţia febrilă a realităţii". „Ştiu că nu pot să fug de lumea din afara picturii mele, ştiu că în tabloul meu se regăsesc, în reinterpretări ce pot fi înţelese ca atare, reacţiile sensibilităţii mele la impulsurile exterioare picturii" 3. *Tatarkiewicz aminteşte contribuţia pe care a adus-o*

Roman Ingarden (e, de altminteri, vrednică de stimă consecvenţa cu care, în această carte, se face apel la lucrările teoreticienilor polonezi), la relevarea semnificaţiilor noi ale noţiunii de adevăr *artistic. Tot Ingarden poate fi evocat pentru luminarea mai deplină a sensului picturii abstracte. „Nici în acest caz – scria el nu este eliminată cu totul forma, menţi*nându-*se*

1 Gaston Bachelard, *La Poetique de VEspace*, Paris, 1957, p. *47*.

2 Dore Ashton, *The Unknown Shore*, New York, 1962, p. 227.

3 Cf. Will Orohmann, *Jackson Pollock*, New York, *formele petelor de culoare bidimensionale pe suprafaţa pereţilor. Sunt însă forme derivate, respectiv subordonate calităţilor coloristice şi joacă exclusiv rolul unui factor organizator. Acest «tablou» nu constituie, un* tot estetic pentru sine, *ci* o completare *a unui întreg…"* l.

În aceste împrejurări create de arta modernă, includerea printre noţiunile fundamentale a celei de trăire estetică *e întru totul legitimă. Un spaţiu care se structurează sub imperiul imaginaţiei, aşa cum e spaţiul artei din secolul al XX-lea, face necesară investigarea valorilor raportului dintre individul receptor şi opera emiţătoare. E adevărat, Tatarkiewicz nu socoteşte necesară cercetarea din perspectivă sociologică a acestui raport, deşi – cu siguranţă – în împrejurările dezvoltării impetuoase a mijloacelor de comunicare această chestiune prezintă, aşa cum* s-*a dovedit, o importanţă cu totul particulară. Dar esteticianul polonez izbuteşte să sugereze noua semnificaţie a termenului,* într-*o analiză care se referă la istoria ideilor şi nu la evoluţia formelor artistice. Cu mai multe decenii în urmă, alţi doi reputaţi istorici ai esteticii, Gilbert şi Kuhn, observau – discutând concepţiile lui Croce – că, „deşi imaginaţia e o modelare primordială,*

ea are un suport şi o funcţie de informare. Ca nivel al existenţei, imaginaţia e un moment recurent al modelării materialului pe care spirala dialectică a istoriei a acumulat-o" 2.

E evident că opinii privind trăirea estetică s-*au formulat încă din Antichitate*; *şi, ca în toate celelalte capitole ale cărţii, Tatarkiewicz le prezintă însoţite de o abundentă informaţie şi le analizează cu mult discernământ. Dar, dintre toate problemele implicate aici, aceea asupra căreia, cred*, s-*ar fi putut insista mai mult e înţelegerea trăirii estetice ca modalitate a* cunoaşterii. *Citarea cărţii din 1913/14 a lui Konrad Fiedler a fost, desigur, necesară*; *dar poate că lucrarea Jbev* den Ursprungder kiinstle

1 Roman Ingarden, *Studii de e* tura Univers, 1978, p. 197. I (DIMA".

31 2 oP. cit., p. 551. / «-l-3* *r „i*".

rischen Tătigkeit, *scrisă în 1887 de acelaşi estetician e încă şi mai importantă. Se recunoaşte aici „ca propriu artei promovarea aparenţelor de la starea lor de confuză devenire la starea de claritate formală a De asemenea, în prelungirea tradiţiei lui Wolfflin*, s-*au conturat câteva interpretări care tindeau să asocieze metoda pozitivistă cu aceea cau-zal-genetică, recunoscând artei capacitatea de a îndeplini o funcţie cognitivă. Şi* s-*ar fi putut constata, pe măsură ce străbatem etapele de constituire a artei moderne, intuiţia artistică e tot mai adesea asimilată cu o formă specifică de cunoaştere*; *astfel încât, la începutul deceniului trecut, un estetician ale cărui scrieri „au beneficiat – cum avea să declare el însuşi – de consecinţele unor foarte cuprinzătoare lecturi din filosof ia mar existău, americanul Harold Rosenberg, putea să observe*: „... apr*oape tot ce s-a petrecut în istoria creaţiei artistice din acest secol, de* la c*ubism şi* e*xpresionism încoace, se*

explică prin aspiraţia artiştilor de a descoperi, prin intermediul artei şi al trăirii estetice, esenţa realităţii pe care ştiinţa nu o relevă la fel de clar, în forme la fel de sesizante" 2.

Încheierea cărţii lui Tatarkiewicz e, în substanţa ei, un îndemn la meditaţie. Cumpănit, cu înţelepciune, esteticianul polonez constata: „Elaborăm teorii (...), însă mai curând sau mai târziu se constată că ele nu sunt suficiente: ies la iveală obiecte ce nu existau înainte sau pe care nu le observasem. Atunci creăm noi teorii, care ne par mai bune, integrând şi descriind mai bine obiectele ce ne sunt cunoscute. Până când iarăşi apar noi experienţe ce ne comandă să completăm ori să modificăm teoriile noastre şi atunci ne vom strădui să creăm încă o teorie nouă. Şi astfel dintr-o teorie în alta, îşi duce calea istoria ştiinţei despre frumos şi artă, despre formă şi creaţie".

1 Tudor Vianu, *Opere*, VII, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 247 n.

2 Harold Rosenberg, *De-definition of Art*, New York, 1972, p. 117.

Istoria celor şase noţiuni *poartă, astfel, negreşit semnul anilor în care a fost scrisă. Aşa cum prevedea autorul ei, între timp fenomenul creaţiei a pus în lumină procese necunoscute vremurilor mai vechi, a îngăduit articularea unor sisteme noi şi răspunsurile date de Tatarkiewicz nu mai acoperă* întotdeauna *sfera problemelor artei moderne. E şi firesc să fie aşa. La rândul ei, cartea de faţa dovedea, prin larga ei deschidere, prin flexibilitatea intelectuală potrivnică oricărei dogme, că rezolvările propuse de multe lucrări mai vechi (în unele detalii, chiar şi de* Istoria esteticii, *încheiată numai cu un deceniu mai devreme) sunt adesea parţiale sau că, în unele cazuri, nu mai sunt adecvate fenomenului creaţiei, aşa cum se înfăţişează el în această epocă.*

Cu un termen tot mai frecvent folosit de exegeţi, arta e un „fenomen viu”. Şi nu într-*un sens metaforic, ci – aşa cum scria cândva Susanne K. hanger – „o formă dinamică, adică o formă a cărei permanenţă e cu adevărat un model al schimbărilor”. Tatarkiewicz a fost, cel dintâi, conştient de faptul că această carte nu poate să dea decât o imagine incompletă a unui fenomen aflat în permanentă modificare. Dar cartea lui, metodică, folosind un material de fapte ale gândirii extraordinar de bogat, manual întemeiat pe o concepţie sistematică de o mare coerenţă, rămâne una dintre cele mai complete istorii ale gândirii umane*, într-*un domeniu în care ideile prind trup, „devin perceptibile ca purtătoare ale unui mesaj pe care omul îl adresează oamenilor”, cum îl definea cândva Courbet*.

DAN GRIGORESCU

1 Susanne K. Langer, *Problems of Art*, New York, 1957, p. 52.

CUVÂNT ÎNAINTE

O istorie a esteticii, ca şi istoria altor ramuri ale ştiinţei, poate fi concepută sub un dublu aspect: ca istorie a oamenilor care au făurit-o, sau ca istorie a problemelor puse şi soluţionate în cadrul ei. Lucrarea *Istoria esteticii*, publicată de către autorul cărţii de faţă ceva mai demult (1960 – 1968), a constituit o istorie a oamenilor, scriitori şi artişti, care în veacurile trecute şi-au spus părerea despre frumos şi artă, despre formă şi creaţie. Cartea de faţă revine la aceeaşi temă, dar o concepe altfel, şi anume ca o istorie a problemelor, noţiunilor şi teoriilor estetice. Materialul ambelor lucrări e în parte acelaşi; dar numai în parte: căci lucrarea precedentă se încheia cu veacul al XVII-lea, pe câtă vreme aceasta ajunge până în zilele noastre. Iar din secolul al XVIII-lea până la al XX-lea s-au întâmplat multe pe tărâmul esteticii; abia în epoca noastră ea a fost recunoscută drept o ştiinţă aparte, şi-a obţinut

propriul său nume şi a formulat teorii la care nici nu visaseră artiştii şi savanţii de odinioară.

Totuşi cartea aceasta nouă e într-atâta de apropiată de cealaltă, încât poate fi privită şi ca o completare şi concluzie a ei; e oarecum tomul final al *Istoriei esteticii*. Însă dat fiind materialul reluat parţial din lucrarea mai veche, noua tratare nu s-a putut efectua fără anumite repetări.

Căci atât în istoria esteticii, cât şi în a celorlalte ştiinţe, există noţiuni şi teorii ce nu pot lipsi dintr-o privire generală. Avea dreptate anticul Empedocle când afirma că, dacă o cugetare merită să fie exprimată, atunci merită să fie şi repetată. Aceasta ar fi deci prima chestiune ce trebuie consemnată în acest Cuvânt înainte.

A doua chestiune priveşte *periodizarea*. Orice carte, destinată să cuprindă o istorie mai îndelungată a faptelor, se cere a fi divizată într-un fel oarecare. Lucrarea de faţă foloseşte simpla diviziune în cele patru mari perioade: antică, medievală, modernă şi contemporană. Graniţa dintre antichitate şi Evul mediu se plasează undeva între Plotin şi Augustin, cea dintre Evul mediu şi epoca modernă între Dante şi Petrarca. Ca graniţă între aceasta din urmă şi contemporaneitate, se acceptă răscrucea secolelor al XIX-lea şi al XX-lea. Atunci s-a întrerupt continuitatea dezvoltării care, în ciuda unor transformări, de loc neînsemnate, a fost incontestabilă de la cel de-al cincisprezecelea veac până la veacul trecut. Şi acum cea de-a treia chestiune. Într-o istorie a noţiunilor, autorul îşi poate propune drept sarcină, fie să efectueze o inventariere completă, fie numai o *selectare* a ceea ce s-a gândit şi s-a scris în cursul veacurilor. Însă o inventariere de acest gen a depăşit totdeauna posibilităţile unui singur om; şi de fapt ea părea o acţiune de mai redusă urgenţă decât evidenţierea a ceea ce s-a formulat în chip nimerit,

adânc, bine gândit în concepţiile succesive despre frumos şi artă, despre formă şi creaţie. În schimb, savantul care întreprinde o muncă de selectare, întâmpină binecunoscutele dificultăţi: nu poate face cu totul abstracţie de propriile sale predilecţii şi aprecieri, de interpretarea pe care-o dă el însuşi celor ce de veacuri au fost socotite importante şi esenţiale pentru anumite epoci. În perioada istoriei timpurii au existat prea puţine preocupări în ce privea concepţia estetică, iar din acestea prea puţine s-au păstrat, deci pentru acea vreme n-ar fi fost ne-35 voie de selectare, aproape întregul material putând fi luat în considerare. Cu totul altfel stau lucrurile când e vorba de perioadele mai recente. Pentru acele timpuri, există multe materiale ce pot fi selecţionate şi în această privinţă sarcina e cu atât mai grea cu cât în considerarea lor ne lipsesc distanţa şi perspectiva.

Acest *Cuvtnţ înainte* impune deopotrivă o explicaţie pentru bibliografia plasată la finele prezenţei cărţi. Bibliografia nu e completă; o bibliografie exhaustivă a unei cărţi făcând trimiterile la toată istoria esteticii europene ar constitui un volum aparte. În schimb, ea conţine mai multe titluri decât cele citate în text, căci reprezintă „şantierul" de lucru al autorului, marchează operele la care autorul a făcut apel. E împărţită pe surse şi pe lucrări, sursele fiind menţionate în text sub formă abreviată; cititorul le găseşte denumirea completă la finele cărţii, în bibliografie.

Ultima lămurire necesară se referă la *iconografie*. O carte din domeniul istoriei artei şi a frumosului trebuie să fie ilustrată: însă ilustrarea unei cărţi în care e vorba numai de noţiuni, e posibilă în primul rând prin recurgerea la „personificarea" noţiunilor, la diverse alegorii, la reprezentări ale divinităţilor considerate a fi protejat artele şi frumosul. Concepţia elină a unor atare zeităţi a dăinuit îndelung, aşa încât se pot reproduce nu numai înfăţişări

antice ale lui Or-feu şi ale Muzelor, dar şi ale lui Apollo din veacul al XVI-lea, ori ale celor trei Graţii din secolul următor. Printre ilustraţiile acestui text au precădere personificările artelor; ale celor şapte arte liberale, ale poeziei, picturii sau teatrului. Dar mai apar printre ele şi sfântul Luca, patronul pictorilor, alegoria barochistă a nemuririi artiştilor, iar sub titlul *Metagalaxia* apare alegoria contemporană a infinitului. Un grupaj separat de ilustraţii îl constituie calculul proporţiilor perfecte ale omului: cunoscutul desen al lui Leonardo da Vinci, unul mai puţin cunoscut al lui Le Corbusier şi cel încă mai puţin cunoscut al lui Michelangelo, reprodus aici după copia ofe36

rită cândvalui Stanisławăugust Poniatowski, integrată în colecţiile lui, actualmente proprietate a Cabinetului de stampe al Bibliotecii Universităţii varşoviene. Majoritatea gravurilor provin din această colecţie poloneză.

Cartea a fost scrisă între anii 1968 – 1973, dar i s-au inclus şi câteva fragmente mai vechi, unul datând chiar dinaintea celui de-al doilea război mondial. Unele capitole s-au publicat pe măsură ce au fost scrise: de exemplu *inDictionary of the History of Ideas*, în lucrarea colectivă *Introducere în istoria artei*, în diverse reviste ştiinţifice din ţară şi din străinătate, însă niciun capitol n-a fost publicat în forma completă sub care se prezintă acum.

Se cuvine să aducem mulţumiri celor care ne-au ajutat să redactăm, să ilustrăm şi să editäm această carte. Gratitudinea noastră revine următorilor: lui Janusz Krajewski – pentru perfectarea bibliografiei şi pentru nedezminţitul ajutor prietenesc; doamnei profesor Helena Syrkusowa – pentru numeroase sugestii şi preţioase sfaturi în materie de artă contemporană; doamnei profesor Maria Ludwika Bernhard – pentru concursul dat la selectarea ilustraţiilor privind arta antică, doamnei custode Paulina

Ratkowska, pentru selectarea celor de artă medievală, custodelor Cabinetului de stampe – doamnelor Teresa Sulerzys-ka şi Elzbieta Budzihska – pentru a ne fi înlesnit accesul la colecţiile aflate sub supravegherea lor.

INTRODUCERE

Te-am aşezat în centrul lumii, ca să poţi privi mai lesne în jurul tău ţi s-a vezi ceea ce este. Te-am zămislit ca pe-o făptură nici cerească, nici pământească (...) spre *a putea pe tine însuţi să te făureşti şi să te birui. PI*CO DELLA MIRANDOLA, Oratio de hominis dignilate – Discurs despre demnitatea omului.

Ca să poată înţelege varietatea fenomenelor, omul le asociază în grupe: şi realizează cea mai mare ordine şi claritate a lor, atunci când le clasează în grupe mari, conform categoriilor celor mai generale. Asemenea clasificări s-au efectuat în istoria culturii europene începând din epocile clasice: fie că ele corespundeau structurii respectivelor fenomene, fie că în atare acţiune a operat conformismul uman, fapt este că ele s-au menţinut vreme de secole cu o persistenţă frapantă.

1. Au fost şi sunt diferenţiate trei grupe superioare de valori: *binele*, *frumosul* şi *adevărul*. Au fost menţionate împreună încă de către Platon (*Phaedros*, 246 E) şi de atunci dăinuiesc în gândirea europeană. Asocierea acestor trei noţiuni a trecut în Evul mediu sub aspectul formulei latine: *bonum*, *pulchrum*, *verum*, cu o semnificaţie puţin diferită, dar nu ca trei valori, ci ca trans*cendentalia*, adică drept atribute de gen superior. Ga valori supreme ele au fost din nou menţionate în prima jumătate a veacului trecut şi îndeosebi de către filosoful Victor Gousin. De reţinut: în cultura Occidentului *frumosul* e considerat din timpuri străvechi drept una din cele trei valori supreme ale culturii.

2. Au fost şi sunt diferenţiate trei genuri de acţiuni şi

moduri de viaţă: *teoria*, *actul*, *creaţia*.

Diviziunea aceasta se găseşte la Aristotel şi se poate presupune că a fost gândită de el pentru prima oară. În epoca romană, Quintilian a considerat-o drept diviziunea *trichotomică* a *artelor* (Inst. orat. *, II, 18, 1). Ea s-a impus în chip firesc gândirii scolastice şi s-a păstrat deopotrivă în modul de-a gândi al oamenilor moderni. În gândirea şi vorbirea curentă, ea apare adesea într-o formulă simplificată, diferită de aceea a lui Aristotel şi redusă la doi termeni: teoria şi practica. Antiteza actuală: ştiinţă şi tehnică, e chiar ecoul ei. Trichotomia fundamentală, aristotelică, se regăseşte şi la Kant în *Critica raţiunii pure*, *Critica raţiunii practice*, precum şi în *Critica puterii de judecare*. Aceste trei critici, trei cărţi, au separat trei sectoare ale filosofiei şi totodată trei domenii ale preocupărilor şi activităţilor umane. Atunci când scriitorii secolului trecut, mai cu seamă kantienii, au împărţit filosofia în *logică*, *etică* şi *estetică*, s-a produs exact aceeaşi separaţie, formulată mai simplu. Încă mai diferit, dar pornind dintr-o intenţie similară, s-au despărţit şi se despart: *ştiinţa*, *morala* şi *arta*. De reţinut: *estetica* e considerată drept unul dintre cele trei sectoare ale filosofiei – şi arta este, de veacuri, unul dintre cele trei sectoare ale creaţiei şi activităţii omeneşti.

Psihologii disociază şi ei *gândirea* de *voinţă* şi de *simţire*, marcând uneori faptul că această triadă corespunde celorlalte: *logică – etică – estetică* şi *ştiinţă – morală – artă*. Aceste trichotomii au dobândit asemenea generalizare, încât o înşiruire a celor care, în decursul istoriei europene, au fost exponenţii lor, ar fi de prisos. În genere, se poate spune că aceste mari trichotomii ale activităţilor umane s-au menţinut împreună cu filosofia aristotelică şi au persistat chiar atunci când aceasta îşi pierduse prestigiul; s-au reimpus mai ales graţie lui Kant.

Nu numai adepţii săi, dar şi potrivnicii au făcut uz de schema lui triadică.

39 * Bazele oratoriei (lat., în text).

3. Au fost şi sunt diferenţiate (atât în filosofie cât şi în gândirea curentă) două mari tipuri de existente: acelea ce sunt o parte a naturii şi cele ce au fost create de om. Această disociere fusese efectuată de greci, care separau ceea ce este „din natură" (*fysei*) şi ceea ce aparţine artei, adică determinat de om „prin lege" (*nomo*, *ihesei*). Platon susţinea că această distincţie aparţine sofiştilor (*Legi*, X 889 A). Pentru antici, ceea ce e independent de om se diferenţia de ceea ce e dependent de el, altfel spus: ceea ce e inevitabil şi ceea ce ar putea fi altfel. Principiul se referea *prima fade*, în aspectul său principal, la chestiunile practice, sociale, însă avea o aplicare şi la artă şi la judecăţile despre frumos.

Filosofia preconizase – încă tot din antichitate- diferenţieri similare, dar sprijinite pe altă bază, anume pe antiteza dintre obiect şi subiect. Era diferenţierea a ceea ce este *obiectiv* printre problemele, gândurile, năzuinţele noastre. Aristotel separase pentru prima oară, simplu şi radical, ceea ce e „prin sine însuşi" (*te kavheauton*) de ceea ce e „pentru noi" (*te pros hemas*). Dar în acelaşi grad această opoziţie aparţine şi modului de gândire platonic: în istoria gândirii europene, ea apare în mod egal atât în curentul platonician, cât şi în concepţia aristotelică. În timpurile mai noi, pe primul plan al gândirii filosofice, ea a fost promovată încă mai mult de către Descartes şi Kant, dând mai departe tonul problematicii filosofice. În unele momente ale istoriei esteticii, aceasta a constituit problema ei majoră: lucrurile sunt frumoase prin ele însele sau numai pentru noi?

4. Au fost şi sunt diferenţiate două moduri de cunoaştere: *raţional* şi *senzorial*. În chip categoric ele au

fost opuse unul altuia de către antici, ca *desthesis* (ceea ce se simte) şi *noesis* (ceea ce e gândit, de la *noein* „a gândi”) – două noţiuni ce sunt mereu uzitate şi mereu puse faţă-n faţă. Aceste noţiuni şi-au păstrat poziţia şi în timpurile mai noi, fundamentând opunerea dintre senzua40

lişti şi raţionalişti, până când teoria kantiană despre „cele două surse ale cunoaşterii”, a stabilit sinteza dintre raţionalism şi senzualism. Atragem atenţia că denumirea de estetică provine din termenul grecesc *aisthesis* (ceea ce se simte, ceea ce se percepe prin simţuri).

5. Au fost şi sunt diferenţiaţi doi *factori ai existenţei*: componenţii şi ordinea lor, adică *elementele* şi *forma*. Tot Aristotel le-a diferenţiat – şi de-atunci dăinuiesc în gândirea europeană, interpretate în diverse feluri. Să menţionăm că forma este una dintre noţiunile ce revin permanent în judecăţile despre artă.

6. Sunt diferenţiate în mod distinct lumea şi limbajul pe care îl folosim când vorbim despre lume, sau altfel spus: *lucrurile şi simbolurile*. Această diferenţiere n-a fost totdeauna pe primul plan al ştiinţei, mai ales când era vorba despre frumos şi despre artă, dar ea şi-a făcut apariţia chiar în cultura greacă timpurie, în care se deosebea deja obiectul şi denumirea sa: *th rema* şi *th onoma* (lucrul şi numele).

Binele – frumosul – adevărul; teorie – act – creaţie; logică – etică – estetică; ştiinţă – morală – artă; natură – creaţii ale omului; proprietate obiectivă şi subiectivă; ceea ce aparţine raţiunii şi ce ţine de simţuri; elemente – forme; lucruri şi semne – toate aceste diferenţieri şi categorii sunt fundamentale în gândirea universală şi, desigur, în cea europeană. De acestea se leagă direct: frumosul, creaţia, estetica, arta, forma. Incontestabil, estetica şi noţiunile ei de bază aparţin unui fond general şi permanent al cugetării umane. Şi nu mai puţin permanente sunt marile

ei noţiuni ce se opun una alteia: creaţie şi cunoaştere, artă şi natură, lucruri şi semne.

ÎI A. *Clase*. Ca să putem înţelege fenomenele cu ajutorul gândirii le reunim pe cele similare, formând din ele grupe (sau *clase*, cum le numesc

41 logicienii). Le reunim în clase mai mici şi mai mari, cele foarte mari fiind ale frumosului şi artei, ale formelor şi creaţiei, despre care s-a vorbit mai sus şi vom mai vorbi în continuare.

Noi formăm clasele pe baza proprietăţilor pe care le posedă fenomenele; dar nu toate proprietăţile comune sunt susceptibile a constitui clase. Clasa obiectelor de culoare verde (ca să luăm un exemplu din afara esteticii), cuprinzând: iarba, smaraldele, pe unii papagali, malachitul şi multe alte lucruri, e puţin folositoare, căci aceste lucruri, în afară de culoarea comună, nu mai au altceva care să le unească într-o clasă. În materie de estetică, din timpuri imemoriale sunt socotite drept clase utile cele ce unesc obiectele frumoase, artistice, care plac – e clasa formelor şi a creaţiilor. Atât teoreticienii cât şi practicienii, savanţii cât şi artiştii au considerat şi consideră mereu că despre aceste clase e foarte mult de spus; despre ele s-a scris o sumedenie de volume.

Pentru ca o clasă de acest gen să fie utilă, trebuie ca proprietăţile pe baza cărora s-a constituit ea să poată fi recognoscibile şi astfel în orice moment să putem spune despre un anumit obiect că el aparţine respectivei clase. Frumosul şi arta, forma şi creaţia nu corespund pe deplin acestei cerinţe. Scrierile ce le-au fost consacrate au provocat dintotdeauna şi provoacă mereu dispute. Fiecare epocă se străduieşte să rectifice vechile clasificări ori să le înlocuiască cu altele.

Clasele de care se ocupă esteticienii sunt de diverse feluri:

1) Printre, ele se află clase ale *obiectelor fizice*, ca de exemplu lucrări arhitectonice sau de pictură: sunt clasele cele mai simple, cu care putem opera în chip lesnicios.

2) Estetica cunoaşte şi clasele *fenomenelor psihice*; esteticianul se ocupă nu numai de operele ce suscită admiraţia, plăcerea, dar şi de plăcerea pe care-o suscită ele.

3) în afară de operele create de aşa-zisele „arte ale spaţiului" (arhitectură, sculptură, pictură...), esteticianul se preocupă şi de artele ce se des42

făşoară în timp: dansul şi cântul; el operează deci cu modalităţi artistice, cu evenimente, cu *acţiuni* ale artistului şi cu acţiuni ale celor ce receptează opera de artă.

4) Aceste acţiuni sunt interpretate de către estetician în funcţie de capacităţile pe care le posedă artistul, precum şi receptorul de artă; deci operează cu clase de *capacităţi*, aşa cum operează cu clase de acţiuni. Anticii înţelegeau arta doar ca o pricepere, o iscusinţă, sau mai bine zis, ca o capacitate de-a efectua unele lucruri; pentru ei, clasa artelor era clasa capacităţilor.

5) Vrând să expliciteze fie arta sau frumosul, fie plăcerea suscitată de artă şi frumos, esteticianul le supune analizei, le divide, în elemente şi structuri; formează astfel clasa *elementelor* şi *structurilor*. Deci structurile fiind abstracţiuni, esteticianul operează deopotrivă cu clase de obiecte *abstracte*.

Nu se poate trece cu vederea această diversitate – lucruri, trăiri, acţiuni, capacităţi, elemente, structuri, abstracţiuni – ceea ce înseamnă că trebuie să fim conştienţi de faptul că nu toate clasele cu care operează esteticianul sunt la fel de simple şi lesnicioase, aşa cum sunt clasele obiectelor fizice.

B. *Denumiri*. Ca să ne înţelegem cu semenii noştri şi chiar ca să ne fixăm noi înşine propriile gânduri, dăm

obiectelor *denumiri*. Unele obiecte deosebite au *nume proprii*: aşa cum are orice om, oraş, fluviu, numeroşi munţi, anumite case, unii cai şi câini, precum şi monumente de arhitectură, tablouri şi sculpturi din muzee, opere muzicale, romane şi poeme ce-şi au titlurile lor. Aşa încât esteticianul se ocupă nu atât de anumite lucruri, în parte, cât de clasele lor, iar aceste clase necesită alte numiri decât numele proprii, adică *nume generale*.

Există deci denumiri ale claselor de gen diferit: clasa obiectelor fizice, a fenomenelor psihice, a evoluţiei şi a capacităţilor. Varietatea denumirilor uzitate în estetică n-are în sine nimic 43 special, lucrurile stau la fel în domeniul oricărei alte ştiinţe, în vorbirea curentă. Totuşi trebuie să reţinem că printre denumirile de care se slujeşte estetica, există nu numai nume de lucruri, ci şi de acţiuni, de capacităţi, de structuri, de proprietăţi abstracte.

Iată câteva exemple din diversele categorii ale denumirilor uzitate pe tărâmul esteticii: *a*) denumiri de obiecte fizice, de exemplu, *operă de artă*; *b*) denumiri de obiecte psihofizice, de exemplu, *artistul* şi *receptorul de artă*; c) denumiri de obiecte psihice, de exemplu, *trăire estetică*; *d*) denumiri colective, de exemplu, *artă*; *e*) denumiri de acţiuni, demersuri, procedee, de exemplu, *dans* şi *reprezentaţie de teatru*; *f*) denumiri de capacităţi, de exemplu, *imaginaţie*, *talent*, *gust*; *g*) denumiri de structuri ale elementelor, de exemplu, *formă*; *h*) denumiri de raporturi, de exemplu, *simetrie*; *i*) denumiri de proprietăţi, de exemplu, *frumuseţe*.

Numele proprietăţilor abstracte fac parte din cele mai importante denumiri ale esteticii. Nu numai frumuseţea şi urâţenia, ci şi măreţia, pitorescul sau subtilitatea (care ne apar ca variante ale frumosului), precum şi bogăţia şi simplitatea, regularitatea şi

proporţionalitatea sunt menţionate în estetică drept surse ale frumosului.

Numeroase denumiri uzitate în estetică au mai multe sensuri în funcţie de context şi astfel aparţin când uneia, când alteia din categoriile indicate mai sus; de exemplu, tocmai denumirea de „artă” poate desemna fie o categorie generală (d), fie capacitatea de creare a obiectelor de artă (f).

În capitolele cărţii de faţă vor fi uzitate următoarele denumiri ale terminologiei esteticii:

1) *Arta* fusese odinioară denumirea *capacităţii* omeneşti, mai ales a capacităţii de efectuare a obiectelor necesare omului; astăzi ea desemnează mai degrabă suma acestor obiecte. Deci, sensul nu numai că s-a schimbat, dar a şi trecut la o altă categorie: din categoria *f* a trecut la categoria *d*.

2) Frumosul, frumuseţea constituie denumirea unei proprietăţi (*i*), mai cu seamă când e vorba de frumuseţea unei opere de artă sau a unui peisaj; în vorbirea curentă, fără pretenţii, desemnează un lucru frumos (categoria a), un obiect ce posedă proprietatea de a fi frumos.

3) Trăirile estetice denumesc activităţile noastre psihice (c).

4) Forma desemnează cel mai adesea nu lucrurile înseşi, ci *ordinea* părţilor componente şi raportul dintre ele; totuşi, în unele cazuri, denumirea se foloseşte chiar pentru a desemna un obiect vizibil, concret, palpabil. Termenul oscilează între două categorii (*i* şi *a*).

5) Nici *poezia* nu e o denumire având un singur înţeles. Ea e sau o numire *colectivă*, de exemplu expresia „poezia polonă din secolul al XX-lea” (*d*) sau desemnează caracterul poetic, nota de poezie (a unei opere), fiind aceea a unei proprietăţi (), ca în expresia „poezia de care sunt pătrunse operele lui Chopin”.

6) *Creaţie* înseamnă, în limbajul esteticii, fie talent creator, deci este o anumită *proprietate* a intelectului, fie alteori *activitatea* unui artist; în vorbirea curentă are şi un sens *colectiv* (de exemplu, „creaţia literară a lui Kraszewski *" în sensul ansamblului scrierilor acestui autor). În cazul de faţă, această numire oscilează între categoriilei, *e* şi *d*.

7) *Mimesis* şi *imitaţia* artistică sunt, fie denumiri ale acţiunilor unui artist, fie ale *raportului* dintre operă şi modelul ei; aparţin deci categoriilor e sau *h*.

8) *Imaginaţie*, *geniu*, *gust*, *simţ estetic* sunt denumiri nu atât ale unor trăiri psihice susceptibile a fi experimentate (c) cât presupuse *capacităţi* ale intelectului, deci sunt numiri de tip *f*.

9) *Adevăr artistic* e denumirea cea mai des întrebuinţată pentru definirea raportului dintre operă şi modelul său (categoria *h*), dar uneori desemnează chiar proprietatea resimţită direct (c).

— J.I. Kraszewski, romancier şi publicist polonez 45 (1812 – 1887, n. trad.).

10) *Stilul*, ca denumire însoţită de un adjectiv, de exemplu stil clasic, romantic, baroc, e de obicei luat în accepţiunea *colectivă* (*d*), în sensul ansamblului tuturor operelor clasice, romantice, baroce; însă deopotrivă – şi nu arareori – desemnează *proprietatea* ce caracterizează acele opere ().

Denumirile uzitate în estetică au apărut şi s-au impus asemenea denumirilor din alte ramuri ale ştiinţei, adică în două feluri. Unele au fost adoptate în virtutea unei determinări datorate unei persoane anumite, altele, în schimb, au apărut treptat, pe nesimţite. Chiar numele esteticii s-a datorat unui savant, se ştie prea bine cui şi se ştie de când datează: anume, a fost introdus de către Alexander Baumgarten în anul 1750. La fel, denumirea de

„arte frumoase” a fost introdusă de Charles Batteux în 1747 pentru desemnarea sculpturii, picturii, poeziei, muzicii, dansului. Totuşi, sensul acestor denumiri – atât al „esteticii” cât şi al „artelor frumoase” – în epocile mai târzii s-a schimbat oarecum; la fel s-a întâmplat şi cu alte denumiri, a căror semnificaţie a fost determinată întâi de către iniţiatori, dar mai apoi şi de cei ce le-au folosit.

Dar, în marea lor majoritate, denumirile folosite de esteticieni nu s-au datorat unor iniţiative personale; ele au fost luate din vorbirea curentă, au fost acceptate pe nesimţite, treptat, au intrat în obicei. Nu toate şi nu totdeauna au fost aplicate în acelaşi mod: cineva le-a utilizat, unii au mers după exemplul acestuia, dar alţii le-au folosit cu totul altfel. Prin acestea ele au devenit denumiri polisemice sau şi-au schimbat semnificaţia în decursul anilor. Şi în alte ramuri ale ştiinţei se petrece la fel, doar că în estetică există numeroşi termeni polisemantici sau cu sens variabil.

Un exemplu concludent al acestei polisemii îl oferă termenul de „formă”; în schimb „arta” oferă exemplul unei schimbări treptate de semnificaţie, schimbare greu observabilă pe parcurs, dar în realitate cu totul esenţială.

C. *Noţiuni*. Denumirile au funcţie dublă: înseamnă ceva şi desemnează ceva. De exemplu, „capitel” în arhitectură *înseamnă* partea superioară a unei coloane, făcând legătura între fusul coloanei şi arhitravă; pe de altă parte *desemnează* capitelurile răspândite prin lume, clasa lor în ansamblu, are deci o semnificaţie şi totodată desemnează o cantitate măsurabilă de obiecte. Căci dacă denumirile domeniului esteticii au în genere o semnificaţie mai degrabă abstractă, ele corespund totuşi aceloraşi funcţii. A avea noţiunea unui capitel, a unei opere de artă sau a frumosului, e acelaşi lucru cu folosirea denumirilor: „capitel”, „operă de artă”, „frumos”, atunci când se

cunoaşte semnificaţia lor, precum şi atunci când se poate distinge printre diverse obiecte clasa capitelurilor, a operelor de artă, clasa frumosului. Noţiune, denumire, clasă – sunt numai diferitele aspecte ale unuia şi aceluiaşi demers: desprinderea din lumea obiectelor a celor ce sunt asemănătoare între ele şi unirea lor în grupe.

D. *Definiţia* e propoziţia care formulează semnificaţia unei denumiri. Altfel spus: definiţia unei denumiri e propoziţia care formulează noţiuni corespunzătoare denumirii date. Şi altfel încă: e denumirea clasei de obiecte desemnate prin acea denumire. Sau mai concis: definiţia e explicaţia denumirii. Ea are totdeauna aspectul unei propoziţii, în care subiectul e denumirea respectivă, iar numele predicativ e noţiunea ce-i corespunde. De exemplu definiţia următoare: „*Capitelul* e partea superioară a unei coloane" este echivalentă cu propoziţia: „Denumirea de *capitel* desemnează partea superioară a unei coloane". Există două genuri de definiţii: definiţia *unuia* dintre genuri e necesară atunci când introducându-se într-o limbă o nouă denumire, se decide sau se propune în ce mod ea trebuie înţeleasă. Cel ce concepe o atare definiţie are toată libertatea: poate alege denumirea pe care-o vrea şi-i poate da înţelesul pe care-l doreşte. De exemplu, 47 o asemenea libertate au avut-o istoricii de artă care, acum jumătate de veac, au definit „stilul epocii lui Stanisław August (Poniatowski)", căci înaintea lor acest stil nu era diferenţiat şi nici denumirea nu era uzitată. Istoricul actual nu mai posedă libertate, trebuie să ţină seamă de felul cum au definit această denumire predecesorii lui şi de felul cum o folosesc contemporanii. Sarcina lui nu mai constă în a formula o definiţie, care să propună ori să fixeze (o noţiune), ci în a formula o definiţie menită să confirme modul cum e înţeleasă denumirea; iată deci un *al doilea* gen de definiţie. Primul transmite

diversele semnificaţii, celălalt le redescoperă: unul creează, celălalt – reproduce. Primul nu pune probleme, dat fiind că e, în esenţă, liber şi fără implicaţii; al doilea constituie el însuşi o problemă: ce metodă trebuie să preconizeze, în ce accepţiune e folosită denumirea şi cum să i se interpreteze semnificaţia. De la Socrate până astăzi se repetă că această metodă e inducţia, dar tot de la el ştim că e greu să aplicăm eficient inducţia atunci când avem de definit ceva.

Fapt e că, în practica ştiinţei, al doilea gen de definiţie constituie problema cea mai importantă şi (parţial) actuală. Căci atât în ştiinţă, cât şi-n limba curentă, necontenit se ivesc noi denumiri şi se propun pentru de noi definiţii, pe câtă vreme într-un domeniu de noţiuni generale cum este cel al esteticii, lucrul acesta se întâmplă mai rar. În orice caz, noţiunile ei de bază (care vor fi examinate mai jos) nu oferă o arie mai vastă pentru asemenea propuneri, căci aproape în majoritatea cazurilor noţiunile şi denumirile lor sunt deja fixate şi uzitate, ele trebuie numai descifrate. Cum o putem face? Nici măcar o noţiune atât de simplă cum e aceea de capitel nu se defineşte şi nu se poate defini pe calea inducţiei (totale); cu atât mai puţin noţiuni atât de complexe, echivoce, abstracte cum sunt frumosul ori forma. Se procedează altfel: se efectuează o *trecere* în *revistă a exemplelor*, în scopul precis de-a se face selecţia pe baza unui material cât mai variat. Aceasta e metoda intuitivă, căci pe baza intuiţiei sunt selectate, exemplele. Evident, ea nu e impecabilă, însă e greu să găsim alta mai bună. Definiţia constituie abia introducerea în ştiinţa despre lucruri: ea a separat o clasă de altele, acum trebuie să fixeze proprietăţile acestei clase. Propoziţiile pe care le stabileşte le numim *teorii*. Într-un sistem corect, ştiinţa despre o clasă anume se alcătuieşte dintr-o definiţie şi din teorii

(mai mult sau mai puţin numeroase). Definiţia e *quid nominis* *, iar teoriile sunt *quid rei*. Totuşi, ele pot fi şi interşanjabile. Dacă de exemplu, *numim* capitel partea superioară a coloanei, evident că orice capitel e partea superioară a unei coloane. Iar pe de altă parte, orice teorie poate fi aplicată pentru a înlocui o definiţie.

Feliks Jaroński a dat cândva (*Despre filosofie*, 1812J un exemplu simplu de diferenţiere între definiţie şi teorie: când spunem despre aer că e „un gaz ce înconjoară globul terestru" rostim o definiţie, iar când spunem că el e o combinaţie de azot şi oxigen, formulăm o teorie. La fel separăm cele două categorii în estetică. Afirmaţia lui Toma din Aquino, că „*frumoase* sunt obiectele care plac când sunt privite", e o definiţie a frumosului, iar teoria lui e cuprinsă în afirmaţia că „frumosul depinde: de perfecţiune, de proporţie şi de lumină".

Numai gânditorii excepţionali, ca Platon şi Aristotel, Toma din Aquino şi Kant, au definit metodic frumosul sau arta, separând definiţia de teorie. Istoricul esteticii, recitind pagini din vechi timpuri, găseşte în ele cugetări despre frumos fără să descopere o teorie distinctă, bazată pe definiţii bine delimitate: trebuie să reconstruiască el însuşi o asemenea teorie.

Istoria esteticii n-a înregistrat o transmitere a aceloraşi definiţii şi teorii din generaţie în generaţie. Şi unele şi altele s-au format şi s-au transformat treptat. Concepţiile actuale despre frumos şi artă, despre formă şi creaţie sunt rezultatul

— Ţinând de domeniul limbajului; ** ţinând de domeniul lucrurilor (lat. În text – n. trad.).

unor serii de probe efectuate din diverse puncte de vedere, cu ajutorul a diverse metode. Opinii variate au complicat acele probe succesive; noţiunile ce ţineau de fondul iniţial nu se lăsau prea uşor adaptate la modurile de

gândire mai târzii. Formulările succesive se suprapuneau ca reproducerile numeroase făcute după un singur clişeu: e firesc ca, în final, contururile imaginilor să nu mai fie precise. Mai mult încă: noţiunile pătrunse treptat în domeniul esteticii proveneau din sferele cele mai diverse: din filosofie, din atelierul artiştilor, din critica literară şi de artă, din vorbirea curentă – şi în fiecare din aceste sfere una şi aceeaşi expresie avea sensuri diferite. Individualităţi proeminente dintre scriitori, artişti, savanţi şi-au lăsat amprenta asupra noţiunilor esteticii şi acestea au ajuns să se deosebească mult între ele. Chiar dacă erau folosite de savanţi, ele marcau într-o măsură notabilă factori emoţionali, opuşi întrucâtva accepţiunii ştiinţifice a termenilor.

Istoricul trebuie să lupte cu sinonimele şi omonimele; în textele ce i-au parvenit găseşte nu o dată multe expresii pentru aceeaşi semnificaţie şi multe semnificaţii pentru una şi aceeaşi expresie. El descoperă adesea noţiuni atât de confuze, încât se află în situaţia unui pădurar, care trebuie să taie cărări drept prin desişul codrului, sau cel puţin să înlăture mărăcinii din cale.

1

ISTORIA NOŢIUNII DE ARTĂ

Docţi rationem artist intelligunt, indocil voluptatem.

(Cei cultivaţi sesi/. cază în artă raţiunea, cei fără cultură plăcerea). QUINTILIAN

I. Concepţiile vechi despre artă

Termenul „artă” provine din latinescul „*ars*”, însemnând acelaşi lucru cu grecescul „/ec/me”. Totuşi, niciunul nici altul nu însemnau exact ceea ce înţelegem astăzi prin „artă”. Linia ce leagă termenul nostru contemporan cu cei de odinioară e continuă, însă nu e dreaptă. Cu timpul, sensul lor s-a schimbat. Schimbările au fost minime, dar neîntrerupte şi au făcut ca, după milenii,

sensul vechilor expresii să devină cu desăvârşire altul.

„*Téchnē*” în Hellada, „*ars*” la Roma şi în Evul mediu, chiar şi la începuturile erei moderne, în epoca Renaşterii, însemnau mai degrabă pricepere, iscusinţa de a lucra un obiect oarecare, o casă, un monument *, o corabie, un pat, un urcior, un veşmânt – precum şi ştiinţa de a comanda o armată, de a măsura un câmp, de a convinge pe ascultători. Toate aceste iscusinţe erau numite „arte”: arta arhitectului, a sculptorului, a cera-mistului, a croitorului, a strategului, a geometrului, a retorului. Priceperea constă în cunoaşterea regulilor, deci nu există artă fără reguli, fără prescripţii: arta arhitectului îşi are propriile

— V. Wl. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I (Buc… ed. Meridiane, 1978) p. 56 şi urm.

sale reguli, în timp ce altele sunt regulile artei sculptorului, ceramistului, geometrului, comandantului. Şi noţiunile acestor reguli sunt cuprinse în noţiunea de artă, în definiţia ei. Efectuarea indiferent cărui obiect fără a ţine seama de reguli, numai după inspiraţie sau fantezie, nici pentru cei vechi, nici pentru scolastici nu era o artă: era contrariul artei. În antichitatea străveche, grecii socoteau că poezia e inspirată de muze – deci n-o considerau drept artă.

Conform acestor opinii generale, Platon scria că „munca iraţională nu se poate numi artă” (*Gorgias*, 465 a). Galenus definea arta drept un ansamblu de prescripţii generale, exacte şi utile, servind unui scop determinat. Această definiţie a fost păstrată nu numai de către scriitorii medievali, dar şi de renascentistul cugetător La Ramee (Ramus). A reluat-o apoi Goclenius în enciclopedia sa din 1607; şi până-n timpurile mai noi (deşi acum numai cu titlu istoric-informativ) o repetă dicţionarul istoric al lui Lalande. Definiţia aceasta sună după cum urmează: „Ars est sys-tema praeceptorum universalium, consentientium,

ad unum eundemque finem tendentium” (Arta este sistemul preceptelor universale, compatibile, tinzând către unul şi acelaşi ţel).

Arta, înţeleasă aşa cum au înţeles-o antichitatea şi veacurile de mijloc, avea pe-atunci o sferă cu mult mai largă decât cea pe care o are astăzi. Căci cuprindea nu numai artele frumoase, ci şi meseriile: pictura era o artă în acelaşi grad ca şi croitoria. Se numea artă nu numai producţia calificată, dar mai ales însăşi *calificarea* producţiei, cunoaşterea regulilor, *ştiinţa* profesională. De aceea, puteau fi considerate drept arte gramatica sau logica, fiind ansamble de reguli, întocmai ca o ştiinţă autentică. Deci, odinioară arta avea o sferă mai amplă, incluzând *meseriile* şi cel puţin o parte dintre ştiinţe.

Ceea ce unea artele frumoase cu meseriile era cu mult mai vizibil pentru antici şi pentru scolastici decât ceea ce le separa; niciodată ei n-au împărţit artele în arte frumoase şi arte aplicate. 5

În schimb, le împărţeau după faptul că unele cereau un efort numai intelectual şi altele unul atât intelectual cât şi fizic. Pe primele, cei vechi le numeau *liberale*, adică libere de orice efort fizic, pe celelalte – *vulgares*, adică obişnuite; în Evul mediu, acestea din urmă se numeau *mecanice*. Aceste două genuri de arte erau nu numai separate, dar şi apreciate în mod diferit: cele liberale erau socotite ca infinit superioare celor obişnuite, mecanice. Nu toate „artele frumoase” erau considerate drept libere de efortul fizic: arta sculptorului, ca şi a pictorului, cerând un efort fizic, erau considerate de antici drept arte obişnuite, vulgare.

În Evul mediu termenul *ars* fără alt calificativ era înţeles exclusiv în sensul artei de gen superior, adică artă liberală, aşa cum erau gramatica, retorica, logica, aritmetica, geometria, astronomia şi muzica, deci

deopotrivă cu ştiinţele, fiindcă muzica era considerată drept teorie a armoniei, ca muzicologie. Aceste arte liberale erau predate în universitate la *facultas atrium*, „facultatea de arte”, care nu era o şcoală de aplicaţii practice sau de arte frumoase, ci una de ştiinţe teoretice.

În veacurile de mijloc artele liberale erau în număr de şapte. Se depunea efortul de-a stabili o simetrie între acestea şi cele mecanice, fixate la acelaşi număr. Nu era o treabă uşoară. Artele mecanice fiind mult mai numeroase, trebuia deci ca în tabelul celor şapte arte mecanice să se introducă numai câteva, cele mai însemnate, ori să se lărgească, introducându-se unele meserii. Cele mai ilustrative tabele de arte mecanice sunt cele alcătuite de Radulf zis Arzătorul (Ardens) şi de Hugues de Saint-Victor, ambele din secolul al XII-lea. Tabelul lui Radulf cuprinde: *ars vic-tuaria*, privind alimentaţia oamenilor, *lanificaria*, privind îmbrăcămintea lor, *architectura*, care le procura adăpost, *suffragatoria*, asigurând mijloacele de transport, *medicinaria*, privind lecui

1 NI. Grabmann, *Geschichte der Stholaştischţn Melhode*, 5§ 1909, I, p. 25.

rea bolilor, *negociatoria*, referitoare la schimbul de bunuri şi *militaria*, asigurând apărarea împotriva duşmanului. Tabelul lui Hugues de Saint-Victor (*Didascalicon*, Carte de învăţătură, ÎI 24 cuprindea următoarele arte mecanice: *lanifica-rium*, *armătura*, *navigaţio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina*, *theatrica* (prelucrarea linii, armurăria, navigaţia, agricultura, vânătoarea, medicina, spectacolele).

Unde sunt, în aceste tabele, cele pe care *noi* le numim arte? între artele liberale, artă adevărată era numai muzica, din motivul menţionat mai sus, anume că ea era privită drept o teorie a armoniei, iar nu pricepere de-a compune, de a cânta din gură sau dintr-un instrument. În

tabelele artelor mecanice găsim numai arhitectura (la Hugues de Saint-Victor integrată unei noţiuni mai largi, conţinând armurăria şi construcţia); tot în tabelul acestuia descoperim şi arta teatrului (cu toate că noţiunea era foarte largă, cuprinzând orice artă destinată distracţiei publicului larg, deci nu numai reprezentaţiile de teatru, dar orice spectacole cu public, întreceri, curse, circ).

Dar poezia? Nu se află în niciun tabel – şi nici nu se putea. În antichitate şi cu atât mai mult în Evul mediu poezia era considerată ca un soi de filosofie sau de profesie, nu ca o artă. Poetul era profet, nu artist.

Cât despre pictură şi sculptură ele nu erau menţionate nici printre artele liberale, nici printre cele mecanice. Şi totuşi erau fără îndoială socotite drept arte, adică producţii cerând o pricepere, o iscusinţă şi o execuţie conformă unor prescripţii. Nu intrau în artele liberale, fiindcă impuneau un *efort* fizic. Atunci, de ce nu erau cuprinse printre cele mecanice? La această întrebare se poate răspunde astfel: fiindcă în tabelele limitate în mod programatic la şapte, se menţionau doar cele mai importante – şi pentru artele mecanice, importantă era utilitatea, pe câtă vreme utilitatea artelor plastice, sculptura sau pictura, era redusă. De aceea ele nu se află nici în tabelul lui Radulf, pici în al lui Hugues. Ceea ce înţelegem noi astăzi când rostim termenul „artă" era pe atunci considerat drept o muncă mecanică şi atât de neînsemnată, încât nici nu merita să fie pomenită în tabele.

II. Prefacerile din epoca modernă

Acest sistem de noţiuni a dăinuit până în timpurile mai noi, fiind aplicat încă pe vremea Renaşterii. Dar tocmai atunci s-a petrecut o prefacere. Pentru ca de la noţiunea veche să se treacă la aceea care e uzitată astăzi, au fost necesare două operaţii: mai întâi din sfera artelor se cereau eliminate meseriile şi ştiinţele şi trebuia să li se

ataşeze poezia: apoi, era nevoie să se nască conştiinţa faptului că ceea ce rămăsese din arte după eliminarea meseriilor şi ştiinţelor constituia un întreg unitar, o clasă distinctă de priceperi, de acţiuni şi de producţii umane.

Cu ataşarea poeziei la domeniul artelor, lucrurile au mers foarte uşor: însuşi Aristotel, stabilind regulile tragediei, o considerase ca o *pricepere* deosebită, prin urmare era o artă. În veacurile de mijloc, această opinie căzuse în uitare, acum ea se cerea să fie numai reamintită. Iar când la mijlocul veacului al XVI-lea, *Poetica* lui Aristotel s-a editat în Italia, a fost tălmăcită, comentată; când ea a stârnit o mare admiraţie şi-a dobândit un mare număr de imitatori, apartenenţa poeziei la tărâmul artelor nu s-a mai pus de loc la îndoială. Data acestei cotituri se poate stabili cu precizie: traducerea italiană a *Poeticii* (de către Segni) datează din 1549 şi chiar din acest an au început să apară o serie de „poetici" în spiritul lui Aristotel. 2

Separarea artelor frumoase de meserii a fost determinată de situaţia socială: tendinţa artiştilor plastici de-a urca o treaptă socială superioară.

2 B. Weinberg, *A History of LUcrary Criticism* în (*he* J}5 *Italian Benaissance*, 1961, în vremea Renaşterii, frumosul a început să fie mai preţuit şi să joace în viaţă un rol pe care nu-l mai avusese din antichitate; pictorii, sculptorii, arhitecţii erau mai apreciaţi; ei înşişi se considerau mai presus de meseriaşi, voiau să se rupă de obştea meseriaşilor. În aceasta i-a ajutat, în chip neaşteptat, proasta situaţie economică: negoţul şi producţia, înfloritoare în Evul mediu târziu, decăzuseră, toate plasamentele de capital păreau nesigure şi operele de artă începeau a fi considerate drept plasamente întru nimic mai proaste, ba chiar mai bune decât altele. Acest fapt a ameliorat situaţia materială şi poziţia socială a artiştilor şi totodată făcea să le crească ambiţiile: ei voiau

să fie deosebiţi, despărţiţi de tagma meseriaşilor şi trataţi asemenea reprezentanţilor artelor liberale. Şi chiar au realizat această ambiţie, deşi numai treptat: întâi pictorii, apoi sculptorii. Mai greu era să se despartă artele de ştiinţe; această dificultate punea o stavilă ambiţiei artiştilor. Având de ales: să fie trataţi ca meseriaşi ori ca savanţi, aleseră această a doua situaţie. Căci situaţia socială a savanţilor era incomparabil superioară. Iar pe deasupra, pe artişti îi înclina în această direcţie tradiţionala concepţie despre artă, care în mod necesar e fundamentată pe *cunoaşterea* regulilor şi legilor. Idealul artiştilor eminenţi ai Renaşterii consta în aprofundarea legilor ce le îndrumau munca, operele lor fiind calculate cu o precizie matematică. Această trăsătură se referă în mod special la Piero della Francesca, dar şi la Leonardo da Vinci. Ea constituie o tendinţă tipică a ultimelor decenii ale veacului al XV-lea: Luca Pacioli şi-a scris observaţiile despre proporţiile perfecte în lucrarea *De divina proportione* (Despre proporţia divină) din 1497; Piero redactase *De prospectiva pingendi* (Despre perspectiva în pictură) ceva mai timpuriu. Abia în anii Renaşterii târzii s-a ivit o împotrivire faţă de-această concepţie strictă, ştiinţifică, matematică: arta poate face chiar mai mult decât ştiinţa, însă nu acelaşi lucru, Enunţarea acestei împotriviri fusese deja §6

formulată de Michelangelo şi cu toată energia mai târziu de Galileo Galilei.

Separarea artelor frumoase de meserii şi de ştiinţe a fost totuşi mai lesnicioasă decât dobândirea conştiinţei că ele singure constituiau o clasă unitară; multă vreme au lipsit noţiunile şi cuvintele care le-ar fi reunit la un loc: se impunea deci să se creeze acele noţiuni şi cuvinte.

A. E greu să pricepem astăzi că iniţial Renaşterea n-a posedat noţiunea de sculptură aşa cum o înţelegem noi

astăzi. Încă Angelo Poliziano, în a sa enciclopedie a artelor (*Panepistemon*) editată la finele secolului al XV-lea, utiliza cinci noţiuni diferite în loc de una: *statuarii* (cei ce lucrau piatra), *caelatores* (cei ce lucrau metalele), *sculptores* (cei ce lucrau lemnul), *fictores* (modelatori de argilă), *encausti* (modelatori de ceară). Aceşti producători erau mai degrabă separaţi decât apropiaţi între ei, aşa cum în sistemul noţional şi profesional de astăzi teslarul e mai degrabă separat decât apropiat de zidar. Fiecare din acele arte era diferenţiată de celelalte, căci fiecare producător lucra cu alt material, cu alte procedee. Abia în secolul următor s-a iniţiat o integrare noţională, s-a creat o noţiune mai generală, cuprinzând toate cele cinci categorii: denumirea de *sculptores* a început cu timpul să-i cuprindă, pe lângă cei ce sculptau în lemn, şi cei ce prelucrau piatra, metalul, argila şi ceara.

B. în acelaşi timp se efectua încă un proces de integrare. Apăruse, în fine, conştiinţa faptului că producţiile sculptorului se înrudesc cu iscusinţa şi cu producţiile pictorului şi arhitectului într-atâta încât pot fi toate cuprinse într-o unică noţiune şi denumire. Astăzi ni se pare ciudat că lucrul acesta s-a petrecut atât de târziu, că atâta vreme nu existase o noţiune generală pentru artele plastice. În veacul al XVI-lea noţiunea deja se crease, dar încă nu se uzita, nici denumirea de „arte plastice”, nici aceea de „arte frumoase”.

57 Se vorbea în schimb de „arte ale desenului” – *am del disegno*, denumire ce provenea din convingerea că desenul e factorul ce le uneşte pe toate, numitorul lor comun. Despre această integrare a celor trei arte se vorbeşte în *Vieţile* lui Yasari (*Le Vite*) şi în *Tratatto delle perfetic proporzioni* al lui V. Danti (1567).

C. în ciuda formulării noţiunii artelor desenului, nu se ajunsese încă la stadiul sistemului noţional actual: artele

desenului încă nu erau reunite cu muzica, poezia, teatrul. Pentru aceste arte nu exista o noţiune şi un termen comun. Eforturi în sensul creării lor s-au manifestat în secolul al XVI-lea, dar sarcina era dificilă, realizarea ei a cerut aproape două secole. Există deja conştiinţa apropierii dintre toate aceste arte, însă nu era clar ce le uneşte între ele şi ce le separă de ştiinţe şi de meserii, pe ce bază se poate formula o noţiune comună care să le cuprindă pe toate. Din veacul al XV-lea până în al XVIII-lea s-au înregistrat numeroase tentative şi concepţii.

III. Artele frumoase

Unul dintre scriitorii Renaşterii italiene a încercat să clasifice artele în „intelectuale", „muzicale", „nobile", „ale memoriei", „ale imaginaţiei", „poetice" şi în fine – „arte frumoase".

Arte intelectuale. Umanistul florentin G. Manetti (*De dignitate et excellentia hominis*, „Despre demnitatea şi superioritatea omului", 1532J, încă de la mijlocul veacului al XV-lea deosebise printre arte pe cele „ingenuae" (nobile, demne de un om liber), ceea ce se poate tălmăci atât prin arte ale spiritului, cât şi prin „arte ale intelectului". El avea în vedere faptul că aceste arte sunt produsul intelectului, că ele se adresează intelectului şi gândea totodată că ele sunt producţii cu totul aparte, neobişnuite, produse ale spiritului. Totuşi, aceasta nu făcea să progreseze prea mult modernizarea noţiunii de artă, se inventase o nouă denumire, nu însă o noţiune nouă:

era pur şi simplu o denumire nouă pentru artele „liberale", dar sfera lor rămăsese aceeaşi, ea reunea în continuare ştiinţele şi nu includea poezia.

Arte muzicale. Marsilio Ficino, îndrumătorul academiei platoniciene din Florenţa, care a scris jumătate de veac mai târziu, a făcut mai mult decât Manetti. Într-o scrisoare către Paul de Mid-delburg (1492) spunea:

„Veacul nostru, veacul acesta de aur, a făcut dreptate artelor liberale, îndelung neglijate; [a pus în valoare] gramatica, poezia, retorica, pictura, arhitectura, muzica şi străvechiul cânt al lui Orfeu” 3. Ficino concepea lucrurile în mod diametral opus faţă de Manetti; el păstra vechea denumire (arte liberale), dar includea în ea un nou ansamblu de arte: arhitectura şi pictura, care până atunci fuseseră considerate drept arte mecanice – şi poezia, care în genere fusese exclusă. Se ajungea deci să se reunească laolaltă artele propriu-zise, aşa cum le înţelegem noi astăzi, aceste arte fiind separate de meserii. Pe baza cărui principiu s-a procedat aşa? La această întrebare, Ficino însuşi dă răspunsul într-o scrisoare adresată lui Canisiano: „Muzica e aceea care inspiră pe creatori: retori, poeţi, sculptori şi arhitecţi”. Deci, factorul de legătură între arte era pentru el muzica şi acest factor le deosebea în intenţia lui pe-acelea pe care le considera „muzicale”, deşi el însuşi nu foloseşte acest adjectiv. Din antichitate „muzică” şi „muzical” erau noţiuni echivoce: în sensul mai strict se refereau la arta sunetelor, în cel mai larg, la tot ceea ce se afla în „slujba Muzelor”. Deci s-ar putea ca elementul de legătură între artele deosebite de Ficino să fi fost melodicitatea, ritmicitatea lor, dar şi calitatea de a fi în „slujba Muzelor”, adică – aşa cum scria el – a se afla chiar la sursa de inspiraţie a creatorilor.

Arte nobile. O jumătate de veac mai târziu Giovanni Pietro Capriano, în a sa poetică din

3 A. Chastel, *Marsile Ficin el Vârf*, 1954; – *Art et humanisme a Florence au temps de Laureat le Magnifique*, 1959.

1555 (*De vera poetica*, Despre adevărata artă poetică, A, ăjj făcea şi el o separaţie a unui ansamblu de arte, însă după alt criteriu şi sub altă denumire, adică aceea de „arte nobile”. El scria: „Numele de arte nobile

revine numai acelora care sunt obiectul simţurilor noastre celor mai nobile, însuşirilor noastre celor mai răspândite şi care totodată poartă pecetea durabilităţii: aşa sunt poezia, pictura, sculptura". Deci, principiul delimitării acestor arte îl constituia criteriul de valoare: aceste arte formează o grupă distinctă întrucât sunt perfecte, mai nobile şi mai durabile decât altele.

Arte ale memoriei. Lodovico Castelvetro, al cărui nume e unul dintre cele mai populare din istoria poeticii, şi-a exprimat părerea asupra acestei chestiuni în tratatul său din 1572 (*Corretione*, p. 79). El distingea o anumită grupă de arte opusă meseriilor, în virtutea unui alt principiu. Artele aplicate, cu caracter de meserii, produc obiecte utile omului, altele – ca pictura, sculptura, poezia servesc – după cum judeca el – la întipărirea în memorie a lucrurilor şi evenimentelor. De-aceea el le numea „am commemorative della memoria". Ele aveau o sferă puţin diferită de cele „muzicale" sau „nobile", de pildă nu includeau arhitectura. Totuşi, concepţia lui Castel vetro nu e mai puţin importantă în istoria noţiunii de artă decât aceea a lui Ficino şi Capriano.

Arte imaginative. Câţiva scriitori din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea enunţaseră ideea că artele „nobile" sau „ale memoriei" se disting cu adevărat de celelalte prin plasticitatea lor, prin faptul că operează prin imagini concrete şi nu prin abstracţii şi scheme. Este ceea ce reuneşte două arte, care altminteri, sunt atât de diferite între ele, ca pictura şi poezia. În acest sens s-a reluat formula horaţiană *ut pictura poesis*. * Ca reprezentant al acestei concepţii poate fi menţionat Claude François Menestrier (v. mai jos, în

— Poezia e asemenea picturii – precept al lui Horaţiu în a sa *Artă poetică* sau *Epistolă către Pisoni* (n. trad.). 60

paragraful următor), istoric francez din secolul al

XVII-lea, specialist în heraldică, teoretician al artei (*Les recherches du blason*, 1683, *I*). El demonstra că toate artele nobile operează prin imagini, „travaillent en images”.

Arte poetice. Formula de mai sus a lui Horathu în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, se utiliza şi inversată şi atunci suna *ut poesis pictura* (asemenea poeziei să fie pictura). În această inversare se exprimă convingerea că poeticitatea, caracterul poetic, înrudirea cu poezia e ceea ce diferenţiază o artă ca pictura de categoria meseriilor. Acest mod de-a gândi al acelor veacuri presupunea ideea că tot ce e „poetic” şi ţine de poezie are aceeaşi semnificaţie cu ceea ce e figurat, metaforic. Şi pentru diverşi scriitori trăsătura figurată, metaforică înseamnă tocmai factorul de legătură al artelor nobile, despărţindu-le de meserii. Cel mai elocvent adept al acestei opinii a fost italianul Emmanuele Tezauro, cu al său *Canocchiale Aristotelico*, (Ocheanul aristotelic, 1654, p. 424). Pentru Tezauro, aparţinând curentului manierismului literar, perfecţiunea artei rezidă în *arguzia*, adică subtilitate; şi anume „orice subtilitate e o figură de stil” (*ogni arguzia e un parlar figurato*). Aşa ceva nu există în producţiile meseriaşilor, ci în cele literare, teatrale, în picturi, sculpturi, dansuri; toate există prin figuri de stil, prin metaforele ce constituie amprenta lor comună şi pe care o posedă numai ele.

Artele frumoase. Deja din secolul al XVI-lea, Francisco da Hollanda, vorbinddespre artele plastice, folosise întâmplător expresia de „arte frumoase” (*boas artes*, cum sună în originalul portughez). Totuşi aceasta, deşi nouă ne pare atât de firească, n-a fost acceptată imediat. Concepţia căreia îi corespundea această expresie (deşi nu se slujea de ea) s-a manifestat vădit în secolul al XVII-lea, mai cu seamă în marele tratat despre arhitectură,

publicat în 1675 de François Blondei (*Cours d'archi-emrrr-l-yrăl* El menţiona, dimpreună oh arhitectura, poezia! re – *v* Ţ (jG. DIM".

1. –, *y n*, *r r C*. Al torica, comedia, pictura, sculptura, cărora le mai adăuga muzica şi dansul, într-un cuvânt toate. – şi numai pe acelea numite de predecesorii săi arte nobile, ale intelectului etc, şi care în secolul următor vor forma „sistemul artelor frumoase". Iar factorul lor de legătură consta – după Blondei – în aceea că toate, prin armonia lor, deveneau pentru oameni o sursă de plăcere. În acest chip el exprima ideea că artele operează prin frumuseţea lor, prin factorul frumosului, care le uneşte. Totuşi, Blondei n-a folosit expresia de „arte frumoase".

Arte elegante şi plăcute. Menţiunile istorice de mai sus au indicat faptul ca din secolul al XV-lea s-a considerat ca o grupare cu totul aparte aceea alcătuită din pictură, sculptură, arhitectură, muzică, poezie, teatru, dans: iar pe de altă parte, meseriile şi ştiinţele, cu care acestea fuseseră reunite odinioară sub denumirea comună de „arte", formau o grupare distinctă. În schimb nu se ştiuse clar ce element de legătură sudează prima grupare şi ce denumire i se cuvine: e vorba oare de arte intelectuale, muzicale, nobile, poetice, ţinând de memorie sau de imaginaţie P încă din anul 1744, Giambattista Vico propusese denumirea de arte „plăcute" (*Scienza nuova*, 1744, p.52 j şi în acelaşi an James Harris (*Three Trea-tises*, 1744, p. 25) – propunea pe aceea de arte „elegante" (*elegant arts*). Trei ani mai târziu, în 1747, Charles Batteux (*Les beaux arts reduits a un meme principe*, 1747, p. 6) le numea arte „frumoase", denumire ce apărea în titlul cărţii lui foarte citite – şi care a fost acceptată. Şi odată cu ea s-a fixat şi noţiunea4.

Aceasta constituia o schimbare esenţială. Căci diferenţierea artelor nobile sau ale memoriei, elegante sau

plăcute, fusese şi rămânea opinia personală a unui Capriano sau Castelvetro, a unui Harris sau Vico; pe câtă vreme diferenţierea lor în arte frumoase devenea generală. Denumirea

4 P.O. Kristeller, *The Modern Sistem of the Arts*, „Journal of the History of Ideas", XII-X11I.

de arte frumoase, inclusă în limbajul secolului al XVIII-lea, a rămas identică în secolul următor. Era o denumire cu sferă precisă: Batteux enumera cinci arte frumoase: pictură, sculptură, muzică, poezie şi dans, precum şi două ce le erau apropiate: arhitectură şi elocvenţă. Tabelul a fost acceptat în mod general şi odată cu el nu numai noţiunea de arte frumoase, dar şi indicele lor, sistemul artelor frumoase, mai cu seamă după ce s-a completat numărul la şapte, prin adaosul arhitecturii şi elocvenţei. Noţiunea de arte frumoase şi sistemul lor ni se par simple şi naturale, însă istoricul ştie cât de târziu şi cu câtă greutate au fost statornicite.

De la mijlocul secolului al XVIII-lea nu mai încăpea nicio îndoială că meseriile sunt meserii şi nu arte, că anumitele iscusinţe aplicate nu sunt nici ele arte şi că numai artele frumoase sunt arte cu adevărat. În consecinţă, numai ele trebuie şi se pot numi arte propriu-zise, căci altele mi mai sunt. Şi terminologia aceasta a fost acceptată, ce-i drept, nu de îndată, ci în secolul următor. Atunci semnificaţia termenului „artă" s-a schimbat, sfera lui s-a redus, ajungând să cuprindă *numai artele frumoase*, *iară* meserii şi altele asemenea. Se poate spune: s-a păstrat doar numele şi s-a născut o noţiune *nouă*.

Şi când s-au întâmplat acestea, denumirea de „arte frumoase" s-a referit la o grupă de arte încă mai restrânse, adică numai la artele plastice, la acelea numite odinioară „ale desenului". Titulaturi ca „Şcoala de Arte Frumoase", „Societatea pentru încurajarea Artelor Frumoase",

desemnau şcoli şi asociaţii ce se ocupau de pictură şi sculptură, nu de poezie şi de muzică.

Ceva mai înainte, la mijlocul secolului precedent, se petrecuse un lucru mai important: nu numai că se formulase noţiunea de arte frumoase, dar se stabilise şi teoria lor, adică se stabiliseră trăsăturile comune ale artelor frumoase, altfel spus – esenţa lor. Teoria secolului al XVIII-lea ni se pare astăzi îndoielnică, dar atunci ea a obţinut ti3 o recunoaştere aproape generală şi pe timp îndeajuns de lung. Aceasta se datora tot lui Ch. Batteux, care a stabilit denumirea şi noţiunea de arte frumoase. El a fost un scriitor mai mult influent decât remarcabil; influenţa lui se datora în mare măsură faptului că avusese predecesori şi că diferenţierea şi elucidarea esenţei acelei anumite grupe de arte ajunsese demult o stringentă necesitate.

Teoria enunţată de către Batteux se fundamentase pe observarea trăsăturii comune a artelor frumoase, anume că ele *imită* realitatea. S-ar părea că ea păşeşte pe-o cale veche, foarte veche, bine cunoscută din antichitate. Simplă aparenţă: căci din antichitate (şi mai precis de la Platon şi Aristotel) artele *se împărţeau* în arte de creaţie şi de imitaţie şi toate argumentaţiile referitoare la imitaţie, *mimesis*, *imitatio*, timp de 2000 de ani se refereau numai la pictură, sculptură, poezie, nicidecum la arhitectură. sau muzică. Batteux a fost primul care a susţinut că toate artele frumoase sunt arte de imitaţie şi pe acest principiu a fundamentat teoria lor generală. Teoria aceasta nu era foarte nimerită, totuşi a cunoscut un mare succes, căci era prima teorie generală a artelor în sensul lor cel nou. Veacul al XVIII-lea, care definise arta în semnificaţia ei modernă, dădea expresie şi varietăţii legilor ce o dirijau. Încă de mult Aristotel scrisese (*Poetica*, 1460 b 13 *n*) că „nu tot ce-i just în politică este şi-n poezie” şi că în artă e

posibil ceea ce nu-i posibil în realitate. Totuşi abia spre finele secolului luminilor s-a enunţat în chip lapidar: „*Arta e aceea ce-şi fixează singură normele*” (*was sich selbst die Regel gibt*) – scrisoarea lui Schil-ler către Korner, *Briefe*, III, 99). Cu toate acestea, concepţia autonomiei artei n-a fost preţuita la fel de mult ca şi concepţia lui Batteux.

Privind acum retrospectiv evoluţia noţiunii de artă, putem spune: evoluţia ei a fost firească, chiar inevitabilă. Ne-am putea mira doar că a fost nevoie de-atâtea veacuri pentru a-i conferi aspectul actual. S-a întâmplat însă ceva cu totul aparte: noţiunea de artă antico-medievală

— Punct de plecare al acestei evoluţii – fusese cam simplistă, dar limpede, se putuse defini simplu, şi corect. Noţiunea actuală, punctul terminus al aceleiaşi evoluţii, mai restrânsă decât cealaltă şi, s-ar zice, mai strict definită, de fapt nu e definită câtuşi de puţin, ci se derobează oricărei definiţii. Situaţia aceasta e confirmată de dicţionarele şi enciclopediile moderne: ele ori evită definiţia, ori o menţin pe cea veche. Căci definiţia din dicţionarul enciclopedic Larousse: „application de la connaissance raisonnée et des moyens speciaux à la realisation d’une conception” – se referă la noţiunea antică, nu la cea de astăzi. Alte dicţionare, îngustând noţiunea conform evoluţiei sale mai târzii, definesc arta după modelul secolului al XVIII-lea: după criteriul frumosului. Lalande numeşte „artă” orice „production de la beaute par les oeuvres d’un être conscient”, iar Runes le definea prin operele al căror „principie is ba-sed on beauty” (al căror principiu e fundamentat pe frumuseţe).

Adevărul e că arta de astăzi, în multiplele ei curente, cel puţin de la dadaişti şi suprarealişti încoace, nu mai corespunde unei atare definiţii: frumosul nu mai constituie pentru artă trăsătura definitorie şi nici măcar o trăsătură necesară. Iar teoreticienii, care ţin seama de arta

contemporană, resping asemenea caracterizare. Dacă determinarea esenţei de artă prin frumos e sau nu justă, a fost întrebarea ce s-a pus în jurul anului 1900. Iar o jumătate de veac mai târziu s-a ajuns aproape la convingerea că nu e justă. Şi astfel s-a iniţiat o nouă epocă în istoria noţiunii de artă

— Istorie care în Europa durează de douăzeci şi cinci de veacuri şi se împarte *grosso modo* în două mari epoci avându-şi fiecare o alia concepţie despre artă. Prima – epoca noţiunii antice – a fost foarte lungă, dăinuind din secolul al V-lea î.e.n. până în secolul Renaşterii mature. În tot acest lung răstimp, arta a fost concepută ca o reproducere conformă unor reguli. Aceasta a fost prima ei noţiune. Anii 1500 – 1750 au fost ani de

05 tranziţie; noţiunea acelor vremuri revolute, cu toate că-şi pierduse vechiul prestigiu, încă mai dura şi totuşi deja se pregătea o noţiune nouă. Către 1750 vechea concepţie a cedat locul celei moderne. În acel moment, arta însemna *ceea ce produce frumosul*. Această a doua noţiune a fost acceptată în mod tot atât de general ca şi cea din antichitate. Sfera ei era mai restrânsă, ea includea cele şapte arte şi numai pe acestea – cele stabilite de Batteux. Aproape un veac şi jumătate păru să corespundă atât de mult, încât teoreticienii şi esteticienii artei să nu se gândească la schimbarea şi ameliorarea respectivei noţiuni. Până când totuşi schimbarea a survenit în sfârşit: acesta va fi fost rezultatul parţial măcar al analizei aprofundate a noţiunii date şi parţial s-a datorat evoluţiei pe care timp de veacuri au parcurs-o toate artele. Ele au încetat să se mai integreze în vechea noţiune de artă, noţiune ce corespundea definiţiei iniţiale.

IV. Noi discuţii despre sfera artei

Sub semn de îndoială ajungea acum sfera noţiunii de artă. Sistemul celor şapte arte al lui Batteux nu mai era

suficient. Nu se putea remedia prin lărgirea sistemului, anexându-se la el o artă sau alta: toate propunerile erau discutabile. Ezitările nu lipsiseră nici în trecut: întâi artelor li se adăugaseră meseriile, apoi s-au înlăturat, acelaşi lucru întâmplându-se şi cu ştiinţele. Fixarea noţiunii şi a sferei artelor, îndelung prelucrată, elaborată şi apoi finalizată de către Batteux, n-a rămas definitivă. Chiar în secolul al XVIII-lea se punea întrebarea: poezia aparţine categoriei „beaux-arts" sau formează o categorie aparte: „belles-lettres"? în secolul următor şi la începutul acestuia atare îndoieli au devenit mai numeroase.

Când s-a inventat *fotografia*, întrebarea era: aceasta este sau nu artă? Doar fotografia e în aceeaşi măsură produsul unui aparat, cât şi al omului, pe câtă vreme arta e datorată omului în mod exclusiv. Apoi aceeaşi îndoială a suscitat-o filmul.

Cu mult înainte, un subiect de discuţie fusese următorul: *horticultura* este sau nu artă? Căci grădinile îşi datoresc frumuseţea atât naturii cât şi omului, iar opera de artă e făurită numai de om. Oare *arhitectura industrială* poate fi operă de artă? S-a spus: nu poate, având alte ţeluri, apar-ţinând industriei şi nu artei. La fel cu *afişul*: având un caracter *comercial* şi *de masă* poate să aparţină picturii? Printre prerafaeliţi s-a născut o adevărată revoltă, când unul din ei a făcut proiectul unui afiş pentru o fabrică de săpun. În limbajul actual întrebarea ar suna: oare *mass-media*, mijloacele de comunicare produse pentru mase şi pentru comerţ, pentru a influenţa pe consumatori, pot fi considerate ca aparţinând artelor?

Oare *ustensilele* pot fi „artă"? Iarăşi o problemă discutabilă, căci ustensilele, obiectele de uz casnic, mobilierul nu figurează în tradiţionalul sistem al artelor, deşi obiecte de acest gen, incontestabil frumoase, sunt plasate în muzeele de artă. La fel ceramica, sticlăria,

textilele, armele; la fel produsele tipografilor şi legătorilor de cărţi. Împotriva integrării lor printre arte s-a formulat, în veacul trecut, următorul argument: ele nu posedă un conţinut suficient, sub raportul intelectului, al spiritului, pentru a fi opere de artă: fiind lucrul *mâinilor* şi nu al gândirii, având un caracter utilitar, nu sunt artă şi-n niciun caz artă pură. Chestiunea era discutabilă, „cu-atât mai mult cu cât chiar atunci William Morris şi „Art's Worker Guild" militau pentru deplina egalitate între meserii şi arte, pentru suprimarea discriminării dintre artele pure şi cele utilitare, luptau împotriva prejudecăţii ce susţinea că obiectele utile nu aparţin artei. Desigur, într-un serviciu de porţelan e greu să descoperi aceeaşi profunzime de gândire ca într-o dramă, sau aceeaşi plenitudine a expresiei ca într-o simfonie, însă dacă pretindem că serviciul de porţelan nu e artă, Ş7 atunci înseamnă că nu *numai frumosul*, ci şi alte criterii, ca *gândirea* şi *expresia* determină apartenenţa la sfera artei.

Şi încă ceva: oamenii din secolul trecut mergeau cu plăcere la *farse* şi operete, însă mulţi dintre ei ar fi protestat dacă cineva le-ar fi considerat (fie şi în cazul operetelor lui Offenbach) drept opere de artă. Acelaşi lucru se constata în privinţa muzicii de dans (chiar a valsurilor lui Strauss). De ce? Fiindcă – se spunea – nu e suficient de serioasă şi n-are conţinut de idei. Ca şi cum apartenenţa la artă ar fi determinată de nivelul *seriozităţii* şi *moralităţii*.

Toate acestea denotă că, deşi noţiunea de artă părea bine stabilită, în realitate nu era aşa; indicele apartenenţei la artă era variat şi oscilant. În teorie, acest indice ar fi fost criteriul frumosului, dar în practică intrau în competiţie gândirea şi expresia, nivelul moralităţii şi al seriozităţii, munca individuală, scopul necomercial.

În antichitate nu se punea de loc problema dacă arta

trebuie să fie practic utilă în viaţă, căci noţiunea ei cuprindea şi croitoria sau tâmplăria. Nici mai târziu nu s-a pus această problemă; se poate crede că opinia generală era aceasta: arta serveşte frumuseţii şi farmecului vieţii, iar dacă ea e utilă nemijlocit, practic sau pe plan social, cu-atât mai bine. Acesta nu e scopul ei, dar poate fi un efect dezirabil. Lucrurile s-au schimbat încă din prima jumătate a secolului trecut: atunci a apărut cuvântul de ordine al scopurilor şi efectelor *exclusiv estetice* ale artei: *Vart pour Part*, artă pentru artă. Tot atât de bine, dacă nu mai bine ar fi sunat formula: frumosul pentru frumos. Sociologii explică de ce ea a apărut tocmai în acel timp şi de ce pentru prima oară în Franţa. Filosoful Victor Cousin, într-un curs universitar din 1818, spunea: „În natură şi-n artă frumosul are legătură numai cu el însuşi. Arta nu-i o unealtă, ci are propriul său ţel”. Nu mult mai târziu scriitorul Théophile Gautier, în prefaţa la romanul în versuri *Albertus* (1832), scria: „La ce foloseşte? Foloseşte la faptul că e frumos, Nu-i de ajuns? Intţnnd în tagma lucruri§

lor pozitive, poezia devine proză, din liberă – sclavă. În asta rezidă esenţa poeziei. Ea e libertate, belşug, înflorire (*efflorescence*), e «l’epanou-issement» al sufletului”. Doi ani mai târziu, în prefaţa la romanul *Mademoiselle de Maupin*, Gautier scria: „Adevărata frumuseţe e aceea care nu serveşte la nimic. Orice e util, e urât”.

Concepţia antică despre artă era clară şi lămurită, însă nu mai corespunde nevoilor actuale. Noţiunea de astăzi e mai apropiată de aceste nevoi, însă nu e nici clară, nici lămurită. Prima reprezintă acum o noţiune istorică, cealaltă, în aparenţă actuală, cere anumite rectificări.

S-a creat deci următoarea situaţie: a fost greu să se fixeze conţinutul noţiunii de vreme ce sfera ei era

imprecisă şi a fost greu să se determine sfera, dat fiind că teoreticienii nu erau de acord în ce privea conţinutul ei. Aceasta n-a fost o situaţie excepţională, mai ales fiind vorba de noţiuni atât de generale şi aşa des uzitate cum e arta. O dublă imprecizie a caracterizat şi caracterizează mereu noţiunea ei.

A. În secolul trecut şi-n al nostru arta a fost mereu concepută în mod larg, aşa încât astăzi noţiunea nu include numai cele şapte arte ale lui Batteux, ci şi fotografia, filmul, diversele obiecte uzuale, artele mecanice, utilitare, aplicate. Se poate presupune că o atare concepţie a câştigat o situaţie precumpănitoare: dacă această situaţie încă nu exista în secolul trecut, ea există acum. *Cultura materială*, în genere, nu se exclude din domeniul artei. Căci numeroase obiecte ce-i aparţin, create înainte de toate pentru înlesnirea vieţii omeneşti, scaune, farfurii, arme de foc, ceasornice, au fost şi sunt efectuate cu intenţia de a constitui deopotrivă opere de artă. Şi unele dintre aceste obiecte, făcute în mod exclusiv pentru a fi utile, prezintă un efect artistic nu inferior, ci adesea superior celui pe care-l prezintă obiecte create în mod intenţionat ca opere de artă. La fel stau lucrurile cu „*mijloacele cornuni*-69 *carii de masă*”: ele au totdeauna alt ţel decât cel artistic, însă deseori îl au şi pe acesta: şi în realitate sunt estimate de cunoscători drept opere de artă, uneori la nivelul cel mai înalt, ca afişele, reclamele, începând cu cele realizate de Toulouse-Lautrec. Secolul trecut, dacă le-a considerat drept artistice – ca şi obiectele aparţinând culturii materiale – le-a ataşat „artelor aplicate”, permanent diferenţiate de arta „pură”, considerate ca fiind de nivel inferior, ca o artă incompletă. Astăzi, această antiteză a ieşit din uz în schimb, s-a petrecut altceva: o parte dintre teoreticieni, începând cu C Bell şi St. I. Witkie-wicz *, limitează arta la noţiunea de

„formă pură”, limitare ce exclude obiectele de cultură materială şi comunicare de masă; mai mult încă, multe producţii ale artei „pure” – pictură sau literatură, – astăzi rămân dincolo de această limită a artei. Deci, nu există niciun acord a ceea ce constituie sfera artei, ce îi aparţine şi ce nu.

B. De la început, în afară de frumos, artei i s-au impus şi alte exigenţe: profunzimea şi conţinutul de idei, înţelepciunea şi nobleţea trăirilor. Dionysios din Halicarnas cerea ca arta să deştepte „înflăcărarea sufletului”, Plotin – ca ea „să amintească esenţa autentică”, Michelangelo – „să deschidă zborul spre cer”; Novalis credea că adevărata artă e „viziunea lui Dumnezeu în natură”; Hegel – că e „cunoaşterea legilor spiritului”. În schimb, alţi artişti, teoreticieni, receptori de artă, n-au formulat asemenea exigenţe: era suficient ca opera să le bucure ochii sau urechile, pentru a se considera drept artă. Aşa a fost în veacurile de demult, aşa este şi astăzi; mereu sunt exprimate alte cerinţe deosebite, superioare în ce priveşte arta, alte criterii în afara frumosului: anume că „arta smulge pe om din cotidian”, că „multiplică viaţa”, că „dă formă şi chip vieţii fugarnice”. Dar alteori e numit artă orice lucru care place şi emoţionează, deşi nu posedă în sine

— St. I. Witkiewiez, dramaturg şi estetician polonez (1889 1039, n. trad.). 70

măreţie sau profunzime, bogăţie de gândire sau capacitate de modelare a vieţii. Astfel, arta nu e privită în mod univoc. Din tot ce, într-un sens, poate fi enumerat ca făcând parte din domeniul artei, numai jumătate (dacă putem vorbi aşa), şi anume jumătatea superioară intră în noţiunea de artă considerată în cel de-al doilea sens; şi doar această jumătate e recunoscută ca fiind artă autentică: chiar din arta „pură” se suprimă lucrări mai

puţin ambiţioase, mai puţin spiritualizate, lucrări datorite unor concepţii şi talente minore. În acest al doilea sens, arta înseamnă o selecţie a artei considerate în primul ei sens – este o selecţie efectuată estetic, dar şi ideatic, moral, din punctul de vedere al „înălţării spirituale" pe care o asigură. Astfel, *drept artă e socotită numai arta „mare"*, durabilă, „biruitoare a timpului", aşa cum scria A. Malraux (*Lametamor-phose des dieux*, 1957), însemnând ceva mai mult decât plăcere şi distracţie, aceea care posedă „vocaţia transcendentă", aşa cum spune A. Koestler (*The Act of Creation*", 1964, p. 336). Faptul că uneori numai arta superioară a fost considerată drept artă, precum şi faptul că alteori a fost recunoscută ca atare numai arta pură, determină imprecizia acestei noţiuni.

Mai sunt şi alte aspecte discutabile în această noţiune: a) arta include literatura, sau n-o include (vezi expresia „artă şi poezie"), b) e înţeleasă fie ca operă, fie ca iscusinţă de-a produce opera, c) când se vorbeşte despre ea ca şi cum ar fi unică, având multe variante (*ars una*, *species miile* – arta e una, formele ei o mie), când se pretinde că sunt tot atâtea arte câte variante, ca şi când pictura ar constitui o artă, sculptura o alta şi o a treia – muzica. De fapt, aceste oscilări formale ale unui limbaj insuficient reglementat nu reprezintă prea mult faţă de cele două mari sensuri iniţiale. Acelea contribuie în realitate cel mai mult pentru ca să nu existe un consens în ceea ce priveşte *conţinutul* noţiunii de artă, iar căutările în direcţia 71 definirii ei să nu ofere un rezultat satisfăcător.

V. Discuţii despre noţiunea de artă

În operaţia de formulare a definiţiei unei noţiuni e bine să se apeleze la metoda tradiţională: să se stabilească genul căruia îi aparţine noţiunea dată, pe urmă să fie stabilite şi trăsăturile ei caracteristice. În genere, nu există îndoieli asupra genului căruia îi aparţine arta: el e o

activitate conştientă de elaborare, de creare. Întreaga dificultate rezidă în a descoperi acea trăsătură sau acele trăsături *caracteristice*, care despart arta de alte activităţi şi creaţii ale omului.

Ca moştenire a secolului al XVIII-lea ne-au rămas două definiţii: 1) arta este producerea frumosului şi 2) arta este imitaţie.

1. *Trăsătura caracteristică a artei e faptul că produce frumosul*; aceasta e definiţia clasică, aplicată cu începere din secolul al XVIII-lea. Sub un aspect abreviat la maximum, definiţia ar suna aşa: se numeşte artă acel gen de producţie umană, care tinde spre frumos şi-l realizează. Această definiţie se fundamentează pe convingerea că frumosul e intenţia, e ţelul spre care tinde arta, e o realizare, e o valoare capitală, purtând amprenta scopului cunoaşterii. Ideea despre legătura dintre artă şi frumos e foarte veche: „Serviciul muzelor – scria Platon (*Rep.*, 403 c) trebuie să ducă la îndrăgirea frumosului" Două mii de ani mai târziu Leone Battista Alberti (*De pictura*, Despre pictură, II, p. 88) cerea pictorului ca înainte de toate să se străduiască pentru ca părţile componente ale operei sale „să se contopească într-un frumos întreg". Din aceste sugestii se desprindea până la urmă o definiţie a artei, care de la Ch. Batteux a dominat secolul luminilor, iar în secolul trecut a fost efectiv obligatorie.

Totuşi această definiţie trezeşte astăzi oarecare îndoială. Printre altele şi prin faptul că „frumosul" nu e un termen univoc. În sens mai larg, înseamnă orice am vrea, e mai degrabă o exprimare a încântării sau a delectării decât o precizare 72

exactă. În sens mai strict, se rezumă la echilibru, la claritatea şi transparenţa formelor: „frumos e ceea ce o armonios şi proporţionat" (*Pulchrum est quoal commensuratum est*) aşa cum se preciza în secolul al XVI-

lea. Această definire a frumosului corespunde artei clasice, deci e îndoielnic dacă ea ar corespunde artei gotice, manieriste, barochiste sau unei notabile părţi din arta secolului nostru; deci ea nu poate fi raportată la întreaga sferă a artei.

2. *Trăsătura caracteristică a artei e faptul că redă realitatea*. În trecut, pentru definiţia aceasta se folosea cel mai adesea următoarea formulă: *arta imită realitatea*.

Socrate definea pictura ca reproducere a obiectelor vizibile. Peste două mii de ani, Leonardo socotea drept „cea mai demnă de laudă, pictura care înfăţişează cu cea mai mare exactitate obiectul reprezentat”. (*Trattato*, fig. 411). Pentru Socrate cât şi pentru Leonardo, definiţia se aplică numai artelor ce reproduc (realitatea): pictura, sculptura, poezia. Abia la mijlocul secolului al XVIII-lea Batteux încearcă „să aplice acelaşi principiu al imitării deopotrivă muzicii şi artei gestului” şi adaugă că „el însuşi s-a mirat de faptul că principiul corespunde atât de mult şi acelor arte”. De unde concluzia că imitarea naturii constituie sarcina comună a artelor şi că formează definiţia ei cea mai potrivită. „Imitaţia”, aşa cum fusese înţeleasă la început, era un termen cu multe sensuri, dar în sensul obişnuit, cel mai răspândit, nu corespunde nici arhitecturii, nici muzicii, nici picturii abstracte şi numai cu anumite rezerve corespunde picturii figurative şi unei considerabile părţi a literaturii. Astfel încât, această definiţie, cândva foarte preţuită, astăzi e numai o amintire istorică. În locul ei au apărut cel puţin alte patru definiţii noi (sau relativ noi).

3. *Trăsătura caracteristică a artei e ceea ce eonii fără. obiectelor o formă*. Arta dă chip lucrurilor sau – utilizând alte exprimări înrudite – le formează, dă formă şi materiei şi spiritului, le, dă înfăţişare şi structură. Deja Aristotel înţelegea principiul în sensul acesta, atunci când

scria că operelor de artă „nu se cuvine să le cerem nimic mai mult decât să aibă o anumită formă” (*Ethica Nicom.*, 1 105 a 27). De fapt, abia câţiva scriitori ai secolului nostru au formulat această trăsătură a artei într-o definiţie; cei mai timpurii şi mai categorici adepţi ai săi au fost englezii şi polonezii: Bell, Fry, St. I. Witkiewicz, care scrie că noţiunea creaţiei artistice e „egală cu *construcţia formelor11* (*Noi forme în pictură*, 1919).

Această definiţie care prezintă forma, chipul, drept proprietatea caracteristică a artei, e cea mai modernă, cea care-l atrage mai mult pe omul de astăzi poate, mai ales în formula lui August Zamoyski: „Artă e tot ceea ce s-a născut din necesitatea formei” (revista „Zwrotnica” 3, 1922). Dar şi această definiţie întâmpină greutăţi.

Faptul că se operează cu termeni diferiţi: formă, chip, construcţie, structură, nu e câtuşi de puţin esenţial, căci aceştia sunt termeni cu semnificaţie aproape sinonimă. Definiţia e împovărată, în schimb, de echivocitatea tuturor termenilor daţi. Când Witkiewicz vorbeşte despre „construcţii”, când spune că efectuarea lor „a fost, este şi va fi ţelul artei”, el are în vedere construcţiile abstracte şi de sine stătătoare. De fapt, majoritatea teoreticienilor de astăzi în materie de arte frumoase sau de literatură concepe „forma” în sens mult mai larg, adică nu numai formele abstracte, dar şi cele concrete, nu numai formele construite, dar şi cele reproduse, luate djin lumea reală. Definiţia lui Witkiewicz e indiscutabil *prea îngustă*, nu cuprinde toate obiectele numite în genere „artă”. De altfel, Witkiewicz nici n-atins spre cuprinderea întregii sfere, el a exclus o bună parte din ea. În intenţia lui n-a stat reconstituirea noţiunii tradiţionale a artei, ci elaborarea unei noţiuni noi; definiţia lui n-avea niciun fel de valoare dacă o judecăm sub raportul logicii, ci tindea să ofere un gen de reguli ideale în mod subiectiv sau era de-a dreptul

arbitrară.

În schimb, sensul mai amplu al termenului de formă sau de construcţie e de obicei *prea larg*. Căci nu numai artistul, dar şi inginerul, tehnicianul, constructorul de maşini conferă materiei formă, chip, structură. Deci, dacă arta e definită ca operaţia care dă „formă (materiei), atunci forma aceasta se cere precizată mai îndeaproape ţ dacă e frumoasă ori dacă acţionează pe plan estetic, dacă e proporţionată sau adecvată, dacă e coerentă, dacă posedă forţă etc. Şi lucrurile stau tot aşa dacă trebuie să definim „chipul" (înfăţişarea, fizionomia) sau „structura". Orice există posedă o formă, un chip, o structură, deci nu orice formă, chip sau structură poate constitui trăsătura caracteristică a artei, ci numai o anumită formă deosebită, un chip deosebit, o structură deosebită. Unii artişti şi teoreticieni văd în forma pură o formă distinctă a artei: forma care se exprimă *singură pentru sine* (*intrinsec form*, cum zic anglo-saxonii) fără să ţină seamă de ceea ce reprezintă şi la ce serveşte. Uzitată şi apreciată în artă e forma care *serveşte* pe deplin unui ţel oarecare; o atare formă, numită *funcţională*, e aceea a operelor de artă aplicată, o posedă casele sau scaunele, în fine, uzitatei şi preţuită în operele de artă e deopotrivă acea formă ce corespunde (obiectului) reprezentat: forma de *reprezentare* (*reprezentaţional*, *extrinsec*) este proprie operelor „ce reproduc"*, portretelor sau peisajelor. În artă apar atât forme pure, cât şi funcţionale sau având valoare de reprezentare, dar ultimele două nu mai sunt forme „pure".

De unde concluzia: dacă arta poate fi definită prin formă, clar că nu orice formă o poate face, dar n-o poate face neapărat forma pură. Deci, definiţia „trăsătura caracteristică a artei e forma".

— Era prea largă, iar aceea conform caretă:

— CV VT Tataikiewkz, *Istoria esteticii*, vol. II (trad. 75 rom.) p. «. ™6, «*A* passim.

„Trăsătura caracteristică a artei e forma pură” – pare prea limitată. Căci formă posedă nu numai opera de artă, dar şi o maşină; iar operele de artă posedă forme nu numai pure, dar şi funcţionale sau de reprezentare.

4. *Trăsătura caracteristică a artei e expresia*. În intenţia acestei definiţii, trăsătura caracteristică a artei rezidă în ceea ce redă opera, în atitudinea *artistului*. E o definiţie relativ nouă. Înainte de secolul trecut apărea numai în mod sporadic. Majoritatea teoreticienilor mai vechi, vorbind despre artă, nu menţionau expresia; iar unii ca *F*. Patrizi în secolul al XVI-lea (*Della poetica*, 1586, p. 91) tăgăduiau chiar că aceasta ar fi o trăsătură definitorie a poeziei („Espressione non e propria del poeta”). Schimbarea s-a iniţiat cu secolul luminilor: la Condillac, la Diderot, apoi la romantici. Adepţii clasici ai acestei teorii despre expresie – survenită ca atitudine cu totul nouă în secolul nostru – au fost Croce, elevii şi partizanii săi, filosofi şi psihologi ai artei, dar şi artişti, printre care abstracţionişti, cum e Kandinsky. Dar şi acest mod de înţelegere a expresiei e prea îngust, căci dacă potenţarea expresivităţii constituie trăsătura unor anumite curente şi opere de artă, ea nu e a tuturor; în atare concepţie nu se poate include arta constructivistă.

5. *Trăsătura caracteristică a artei e ceea ce suscită trăiri estetice*. Această definiţie are în vedere modul cum arta *acţionează asupra* celor ce o receptează, nu operele înseşi. Deşi face abstracţie de opere, (abstracţie tipică pentru secolele XI şi XX), definiţia aceasta e similară aceleia care vedea în frumos trăsătura caracteristică a artei. Ea poate fi formulată şi astfel: trăsătura caracteristică a artei constă în aceea că suscită impresia frumosului.

Dificultăţile generate de această definiţie sunt asemănătoare cu ale celeilalte. Termenul „trăire estetică” nu e cu mult mai univoc sau mai lămurit decât cel de „frumos”. Este o definiţie prea largă, fiindcă nu numai operele de artă provoacă trăirea estetică; ar fi necesară o limitare, ca de exemplu: trăsătura caracteristică a artei constă nu numai în a suscita trăiri estetice, dar îşi propune ca *ţel* să dea naştere acestor trăiri – ceea ce ni se pare îndoielnic. Pe de altă parte, definiţia e prea îngustă, ceea ce mai ales a cauzat în secolul nostru o atitudine de împotrivire. Putem defini arta prin acţiunea ei, dar acţiunea aceasta nu e în mod exclusiv estetică. Dacă spunem că un anumit obiect acţionează pe plan estetic, vrem să afirmăm că acesta provoacă o încântare sau o emoţie; pe câtă vreme acţiunea unor opere de artă, îndeosebi cele din secolul nostru, are cu totul alt caracter. Iată ce motivează apariţia unei alte definiţii. Şi anume:

6. *Trăsătura caracteristică a artei constă în a provoca un şoc*. Şi definiţia aceasta se referă la acţionarea asupra receptorilor de artă – însă fireşte în alt mod decât o înţelege definiţia precedentă. Mai tardivă decât celelalte, ea e o definiţie tipică a timpurilor noastre. Căci sunt mulţi plasticieni, scriitori, muzicieni, pentru care menirea artei nu constă în a provoca trăiri estetice, ci în a suscita *trăiri puternice*, ale unei comoţii, ale unui „şoc”. Opera reuşită e aceea care zguduie. Altfel spus: menirea artei nu e expresia ei, ci – *impresia*, în sensul imediat al acestui termen, adică impresia puternică, şocul care frapează pe receptorul de artă. Bergson (*Les données imediates*, 1889, p.12), formulând ideea mult mai de timpuriu decât alţii, scria: „Arta mai degrabă tinde să imprime în noi sentimente decât să le exprime” (*Vart vise a imprimer en nous des sentiments plutot qu’a les exprimer*). Dacă în intenţia definiţiei precedente, arta trebuia să suscite trăiri

gradate de la încântare la emoţie, în intenţia acesteia, trăirile merg de la emoţie la zguduire. Atare definiţie corespunde artei de avangardă, dar nu corespunde artei clasice – prin urmare e şi 77 aceasta mult prea îngustă.

Şase definiţii pentru unul şi acelaşi fenomen e cam mult. Şi încă fiecare din aceste şase are variante, fiecare prezintă aspecte mai lărgite ori mai limitate. Un exemplu ar fi definiţia formulată de E. Cassirer şi dezvoltată de S. Langer, care susţine că arta creează *forme*, dar numai – *forme simbolice*.

Şi pe lângă aceste şase definiţii fundamentale, variantele şi combinaţiile lor pot sugera multe altele 5. Există, de pildă, definiţia sprijinită pe noţiunea de *perfecţiune*. În această privinţă, putem recurge şi la scriitori din secolele precedente, la şcoala lui Wolff sau la Diderot. Dar această definiţie ar fi prea amplă, căci perfecte pot fi şi realizările ştiinţifice sau de organizare socială. Şi totodată ar fi o definiţie prea îngustă: căci numai prea puţine, cele mai strălucite opere de artă sunt perfecte. Şi încă ceva: cum verificăm gradul lor de perfecţiune? Şi care e unitatea ei de măsură?

Există şi alle posibilităţi de formulare a definiţiei; de exemplu: „Trăsătura caracteristică a artei e creaţia”, o definiţie totuşi prea amplă, căci creaţia poate exista şi-n ştiinţă, tehnică, organizare socială. Sau: „Trăsătura caracteristică a artei e munca de creaţie *fără reguli*” (cu totul contrară definiţiei antice). Aceasta ar fi mult prea limitată, ca şi următoarea: „Trăsătura caracteristică a artei e crearea de *lucruri nereale*”, sau – cum se spunea încă din antichitate – „crearea de iluzii”.

Fapt e că niciuna din aceste definiţii – şi mai cu seamă cele şase – nu e lipsită de temei. Fiecare e valabilă pentru *anumite* opere de artă, mai puţine sau mai numeroase, pentru anumite tipuri şi curente de artă. Însă

totodată niciuna nu corespunde tuturor, deci nu e general valabilă, aşa cum se cere unei definiţii, niciuna nu cuprinde întreaga sferă a obiectelor numite „artă” – toate aceste definiţii sunt deci prea limitate.

5 Earl of Liştowel, *A Criticai History of Modern Acslhetics*, 1930; R. Odebrecht, *Ăsihetik der Gegenwart*, 1933; G. Morpurgo-Tagliabue, *Vesthetique contemporaine*, 1960.78

Există prin urmare o situaţie deosebită: noi ne servim de termenul „artă” dându-i un sens, el ne permite să ne înţelegem unii cu alţii, avem noţiunea artei – şi totuşi nu putem defini arta. La urma urmei, lucrul nu trebuie să ne mire: clasa obiectelor numite „artă” e nu numai vastă, dar şi neunitară, în aşa măsură încât până la Renaştere, în genere, nu. se constituise o atare clasă; abia timpurile mai noi au reunit clasele mai restrânse – literatura şi plastica, artele pure şi cele aplicate – şi a apărut tendinţa de-a defini această amplă noţiune a artei. Tendinţele acestea intim-pină mari greutăţi. Şi pe lângă diverse tentative în acest sens la mijlocul secolului nostru s-a născut opinia că definirea artei nu e doar dificilă, dar în genere nu e posibilă.

VI. Renunţarea la definiţii în acest răstimp a apărut – găsind un viu ecou

— O părere de caracter mai general: printre denumirile pe care le folosim există unele care nu pot fi definite, sunt utilizate în chip liber, imprecis

— Şi obiectele pe care le desemnează nu posedă trăsături comune. Au doar o „afinitate înnăscută”, cum ne spunea L. Wittgenstein, care a iniţiat această teorie şi-a sprijinit-o prin autoritatea sa. Noţiunile de acest gen sunt numite „deschise”. Destul de curând au fost incluse printre ele noţiunile de bază ale esteticii: noţiunea de frumos, de valoare estetică, şi cea de artă. Exponent al noţiunii de

artă „deschisă” a devenit esteticianul american M. Weitz, care scrie în *The Role of Theory în Aesthetics* (1957): „E imposibil să se fixeze proprietăţile absolute şi universal valabile ale artei – de aceea teoria ei e nu numai dificilă sub raport faptic, dar şi imposibilă logic vorbind. Arta e creaţie, artiştii oricând pot să creeze lucruri cum n-au mai fost, de aceea condiţiile artei nu pot fi determinate în mod exhaus

79 tiv”. Totodată, „afirmaţia de bază, că arta poate fi cuprinsă într-o definiţie reală sau cât de cât justă, e o afirmaţie falsă”.

Dacă argumentarea lui Weitz ar fi exactă, ea s-ar putea referi nu numai la domeniul artei, dar şi la alte domenii: ştiinţa şi tehnica. Căci şi-n dezvoltarea lor există un proces de creaţie. Dacă dificultăţile semnalate de el fac imposibilă definirea „artei”, acelaşi lucru se întâmplă cu definirea „maşinii”. Şi deoarece apar noi specii de plante şi animale, aceste noţiuni ar trebui să fie şi ele „deschise”. Şi efectiv, Weitz recunoaşte că noţiuni închise există numai în logică şi matematică. Deci, dacă definiţia artei dispare, aceasta s-ar întâmpla într-un fel de catastrofă elementară, care-ar înghiţi uriaşa majoritate a definiţiilor.

Weitz crede că definirea artei nu este realmente necesară. Acest punct de vedere duce la o tendinţă opusă, la căutarea unei definiţii pe altă cale, de vreme ce calea cea veche ne-a dezamăgit. Cu teza următoare: „estetica tradiţională e întemeiată pe eroare”, a apărut doi ani mai târziu lucrarea *Does Tradiţional Aesthetics Rest on a Mistake*? a lui W.E. Kennick (1958). Eroarea esteticii constă în aceea că tinde să definească arta. Se poate defini – scrie autorul – un „cuţit”, căci cuţitul are o funcţie determinată, însă arta n-are criterii, canoane sau legi, care să poată fi aplicabile la toate operele de artă. Nu există o trăsătură care să fie comună tuturor operelor de artă, nu e

indicat „să-i măsurăm pe Eschil şi pe Shakespeare cu aceeaşi unitate de măsură”. Toate acestea sunt juste: însă din ele nu rezultă imposibilitatea unei definiţii.

Varietatea multiplă a ceea ce numim artă e un fapt. În diverse timpuri, ţări, curente, stiluri, operele de artă nu numai că au forme diverse, dar îndeplinesc diverse funcţii, dau expresie unor intenţii diverse şi operează în mod divers. Aşa cum scrie filosoful englez S. Hamshire (*Logic and Appretiation*, 1967), nu e un adevăr afirmaţia că toate operele de artă din toate timpurile şi pentru toţi oamenii au corespuns aceloraşi necesităţi şi preocupări. Deci, consecinţa acestei varietăţi nu poate fi renunţarea la orice definiţie, ci căutarea unei alte definiţii.

Putem face uz de comparaţia lui Wittgenstein între noţiunea de artă şi cea de familie, dar într-o versiune în care numita comparaţie să fie mai nimerită. Şi anume: în componenţa fiecărei familii intră mai *multe* familii, unele din partea tatălui, altele dintr-a mamei. În vremurile vechi, cel ce voia să intre într-un ordin cavaleresc era obligat să menţioneze (cum suna formula) „neamurile ce intră în alcătuirea neamului său”. O atare obligaţie pare să revină şi celui care vrea să definească o noţiune cum e aceea de artă. În componenţa unei atare noţiuni intră un anumit număr de *familii*; definiţia impune menţionarea acelor numeroase familii ce intră în componenţa uneia singure, în cazul de faţă – a numeroaselor familii ce intră în componenţa noţiunii de artă.

Din argumentele de mai sus decurg trei concluzii generale, una referitoare la trecutul noţiunii respective, alta – la contemporaneitate, a treia – la viitor. În ce priveşte trecutul ei în Europa, avem efectiv doar istoria *denumirii* de „artă” şi nu noţiunea, căci numai ea a dăinuit, pe câtă vreme noţiunea s-a schimbat lent, ce-i drept, însă integral: în vremurile de demult aceleiaşi denumiri de

„artă” îi corespundeau alte noţiuni decât cele actuale. Cât despre contemporaneitate constatăm că, sub numirea de artă, s-au formulat noţiuni atât de diverse, încât zadarnic ne-am sili să le precizăm. Şi ce rămâne pentru viitor? Poate că, într-adevăr, oricine va defini arta după cum va dori. Se poate spune: „Arta e construirea formelor pure”, cum scria St. I. Witkiewicz. Sau: „Arta este oglindirea realităţii”, cum au spus şi spun mulţi alţii. Sau: „Arta e expresie”, aşa cum a definit-o Croce. Toate acestea sunt definiţii ale unui gen aparte, nu redau noţiunea de care se face uz în mod general, ci stabilesc altele, pe care vrea să le folosească autorul dat. Sunt definiţii „de reglementare” şi măcar parţial „arbitrare”. Sub acelaşi nume de „artă”, se formează 81 alte noi noţiuni ale ei, cu alt conţinut şi cu altă sferă. Acest demers poate fi util, dacă noţiunea actualmente uzitată în general n-ar mai fi susceptibilă de-o continuă dezvoltare; dar cât e posibil, e preferabil să se încerce altă cale. O asemenea cale pare să fie luarea în considerare a tuturor acelor familii ce alcătuiesc familia noţiunii de artă.

VII. Definiţia alternativă

Obiectele pe care le socotim drept aparţinând artei, care intră în noţiunea ei, au diverse funcţii, reprezintă lucruri existente, dar şi unele care nu există. Nu numai redau lucruri exterioare, dar exprimă şi viaţa lăuntrică şi nu numai pe-a artistului, ci determină şi stimularea vieţii interioare a receptorului de artă. Stimulându-l pe acesta, îi produc nu numai satisfacţie, dar îl şi emoţionează, îl frapează, îl zguduie, îi îmbogăţesc, îi aprofundează existenţa. Toate acestea sunt funcţii indiscutabile ale artei şi niciuna din ele nu poate fi tăgăduită. Dar totodată arta nu se poate reduce la numai una din aceste funcţii. Definiţia artei ca reproducere a lucrurilor cuprinde numai o parte din artă, nu întreaga artă. Aceeaşi e situaţia

definiţiei artei ca proces de construire a obiectelor sau definiţia artei ca expresie. Niciuna nu redă pe deplin semnificaţia pe care termenul „artă” o posedă în vorbirea noastră; fiecare din ele exprimă numai o familie din cele ce intră în componenţa ei şi le trece cu vederea pe celelalte. De aceea toate aceste definiţii sunt insuficiente. Trebuie să ne referim la o situaţie mai generală: acţiunile omului sunt foarte variate – unele sunt efectuate pentru anumite *motive*, altele în *anumite scopuri* – omul dansează *pentru că* are poftă şi-şi construieşte casa *pentru* a avea un adăpost. În aceasta constă una din sursele dificultăţilor legate de noţiunea artei. Mai mult: arta însăşi se face *din diverse* motive şi *în diverse* scopuri. Scopurile creatorului pot fi altele decât ale *receptorului*. Opere similare pot fi efectuate în scopuri şi diferite şi opere diferite se efectuează în scopuri similare. Iniţial, definiţia artei ar fi lesnicioasă, fiind sigur că arta e o activitate a omului şi nu un produs al *naturii*. Arta e o acţiune conştientă, nu e un reflex, nici nu e datorită întâmplării; deci, nu vor fi niciodată opere de artă aşa-zisele desene obişnuite prin aruncarea unui burete umed pe un perete, ca să utilizăm exemplul lui Leonardo. Delimitarea artei faţă de natură e prin urmare lesnicioasă.

În schimb, ar fi dificil să deosebim arta de *alte acţiuni* umane, greu să precizăm ce trăsături aparţin numai artei, nu şi altor aspecte ale culturii. Utilizând formula tradiţională, putem spune că în definiţia artei *genus* (specia) nu e câtuşi de puţin îndoielnic, pe câtă vreme e greu de precizat care e *diferenţia specifică* a artei. Operele de artă, un sonet şi o clădire, o comodă ornamentată şi o sonată, diferă atât de mult între ele încât ne putem îndoi că ar există unele trăsături comune tuturor. Fapt e că teoreticienii caută de mult acele trăsături nu numai în operele înseşi cât şi în *raportul* lor faţă de

realitate, în *intenţia* sau în *acţiunea* artei asupra oamenilor. Totuşi, nici aceste puncte de vedere *nu* au evidenţiat acea proprietate care să apară oricând în artă şi nu în orice altă acţiune a omului.

Din punct de vedere al *intenţiei*: unele opere s-au născut din necesitatea de-a face să dăinuiască o *realitate*, altele din aceea a redării *unei forme*, altele în fine din nevoia *expresiei*.

Din punctul de vedere al *acţiunii* asupra oamenilor: multe opere deşteaptă trăiri estetice caracteristice, al căror component esenţial e sentimentul de plăcere sau de *incintare*; iar altele acţionează altfel, sunt sursa emoţiei sau a unei comoţii puternice, a unui *şoc*, ceea ce e cu totul altceva decât plăcerea şi încântarea.

Din punctul de vedere al *raportului* artei faţă de realitate: o parte considerabilă din artă *redă* o realitate concretă, dacă nu în mod fidel, cel puţin cu oarecare libertate; însă o altă parte

83 prezintă forme abstracte. Unele opere fixează chipul a ceea ce este, cealalte construiesc ceea ce nu există.

Din punctul de vedere al *miorii* artei: multe opere poartă pecetea *frumosului*, altele pe-a graţiei, subtilităţii, măreţiei sau indiferent a căror diverse valori estetice. Şi e imposibil, după cum sublinia M. Beardsley (*Aesthetic Experience Regained*, 1969) – să enumerăm toate aceste valori.

În concluzie: Oricum am defini arta, fie că vom recurge la intenţia ei, la raportul faţă de realitate, la acţiunea ei, la valorile ei, – totdeauna vom ajunge la *alternativă*: „sau – său".

Dacă definim arta în funcţie de *intenţie*, putem spune că intenţia ei este sau necesitatea de a crea o formă, sau necesitatea expresiei. E deci o definiţie alternativă. Dar nu

numai atât: nici aceasta nu e corectă, căci nu tot ce ia naştere din nevoia redării unei realităţi, a formei sau a expresiei, aparţine artei, ci numai ceea ce e susceptibil a deştepta încântarea, emoţia sau zguduirea. Aşa încât definiţia trebuie să ţină seama nu numai de intenţie, dar şi de modul cum acţionează arta asupra oamenilor.

Ceva analogic se petrece şi atunci când vrem să definim arta prin *acţiunea* ei: iarăşi vom avea o definiţie alternativă, căci operele se vor împărţi în opere care încântă sau emoţionează sau frapează. Şi nici aceasta nu va fi o definiţie corectă, căci o operă care încântă sau emoţionează sau frapează aparţine artei în măsura în care s-a născut din necesitatea creării unei forme sau unei expresii.

În concluzie: Definiţia artei trebuie să ţină seama deopotrivă de intenţia cât şi de acţiunea ei; iar acestea pot fi diferite. Prin urmare, definiţia se prezintă ca fiind de două ori alternativă. Ar putea să aibă mai mult sau mai puţin acest aspect: arta e redarea obiectelor sau construirea formelor sau, în fine, ar fi exprimarea trăirilor, numai dacă produsul acelor redări, construiri sau expresii e capabil să încânte sau să emoţioneze sau să frapeze.

Astfel apare îndelunga şi complicata istorie a noţiunii de artă în stadiul său actual.

VIII. Definiţie şi teorie

Dacă problema definiţiei artei rămâne astfel închisă, rămâne deschisă problema teoriei artei. Adică: dacă am reuşit să deosebim fenomenul de artă, avem totuşi altă sarcină: să lămurim, să explicăm arta. Dacă arta e redare, construire, şi expresie, atunci de ce, în ce scop efectuăm aceste acţiuni, de ce şi în ce scop redăm obiecte, construim forme, exprimăm unele trăiri? Care e sursa şi care e ţelul acestor acţiuni?

La această întrebare, sunt cunoscute de veacuri trei

răspunsuri simple. Unul care susţine că redarea, construirea, expresia constituie un *impuls natural*, sunt o necesitate pentru om. Deci ele n-au nevoie să se justifice printr-o altă cauză sau scop. Redăm, construim, dăm expresie trăirilor fiindcă aşa vrem noi, e de prisos să întrebăm mai mult şi să căutăm explicaţii.

Al doilea răspuns enunţă că aceste acţiuni au un ţel şi că ţelul acesta e cu totul simplu: redăm, construim, ne exprimăm, fiindcă ne face plăcere şi prin aceasta creăm obiecte ce plac oamenilor şi deopotrivă ne fac *plăcere*. Nu se poate şi nu trebuie să căutăm alt răspuns decât acesta, hedonist.

Al treilea răspuns constă în recunoaşterea *neştiinţei*: e un răspuns sceptic. Amintind cuvintele lui Quintilian, anume că „savanţii se pricep în teoria artei, iar nesavanţii în voluptatea pe care o dă arta” (*Institutiones oratoricae*, Bazele oratoriei, II, 17, *A2*) scepticul spune: Noi n-am descoperit teoria artei şi trebuie să ne descurcăm fără ea, destul că în artă găsim o mulţumire. Timp de secole, oamenii s-au mulţumit cu câte unul din cele trei răspunsuri. Totuşi de mai multe ori au apărut noi teorii ale artei conform cărora arta e în slujba Domnului; ea este o luare de 85 conştiinţă; e o critică socială; sau e o proiectare

(în viitor) a unei lumi noi. Dar mai ales timpul nostru nu se mulţumeşte cu asemenea teorii simpliste. N-a ieşit la iveală o teorie care să obţină *o recunoaştere unanimă*, dar niciuna din ele n-a fost aprofundată în mod special. Mai curând s-au enunţat diverse teorii, din care menţionăm aici patru.

Una pretinde că arta serveşte la descoperirea, recunoaşterea, descrierea şi fixarea trăirilor noastre – *realitatea interioară*. Iată ce scria Stanis-law Witkiewicz către fiul său (scrisoare din 21.1.1905): „Când pictezi, să

tinzi numai la redarea absolută a imaginii pe care-o ai în gând. Pictura e *înfăţişarea pentru noi şi pentru alţii* a imaginii care se făureşte *în noi11*. E o teorie asemănătoare cu aceea a „expresiei", dar năzuieşte către o mai mare profunzime – arta nu e doar exprimare, ci şi cunoaştere a vieţii lăuntrice.

A doua teorie înţelege arta ca pe o reprezentare a ceea ce în lume e *etern*. Stanisław Przy-byszewski scria (în *Confiteor* „Zycie" [= Viaţa], III, 1899J: „Arta e reprezentarea a ceea ce e etern, independent de orice schimbări şi fapte întâmplătoare, nedepinzând nici de timp nici de spaţiu, e deci reprezentarea *esenţialităţii*, adică a *sufletului*, viaţa sufletului în toate manifestările ei".

Al treilea enunţ de teorie: Arta e un procedeu de sesizare a ceea ce altfel ar fi insesizabil, ceea ce depăşeşte posibilităţile experienţei umane. Marele sculptor August Zamoyski – de origine polonez – spunea: „Arta e figurarea lucrurilor ce nu se supun *simţurilor noastre*" (*L'art est la figuration des choses non soumises* a *nos sens*). În acest sens arta înseamnă efortul de a rupe limitele vieţii noastre obişnuite – efortul de a găsi, a cunoaşte, a sesiza lucrurile a căror existenţă numai o bănuim şi pe care altfel nu le putem înţelege.

Al patrulea enunţ de teorie: „Arta e *bunul plac al geniului*", după cum spunea Adolf Loos.

— Eseist şi dramaturg polonez (180S 1927), precursor al expresionismului (n. trad.). 86

remarcabil arhitect şi gânditor profund (*Ornament und Erziehung*, 1910). Acest bun plac e capabil să descopere ceea ce nu găseşte omul obişnuit. Şi astfel poate „să-i ducă pe oameni tot mai departe şi mai departe, tot mai sus şi mai sus". Acesta e sensul artei, nu acela de-a făuri lucruri care să placă, să facă plăcere, să împodobească mediul ambiant. De podoabe şi de plăcere

să se îngrijească meseriaşii.

IX. Epoca actuală

Datele de mai sus despre noţiunea şi teoria artei se referă la trecutul nu prea îndepărtat, deci sunt insuficiente dacă le raportăm la momentul actual. În timpul din urmă au survenit schimbări atât de mari, încât au transformat până şi noţiunea, definiţia artei.

A. Pentru a înţelege situaţia actuală a artei e indicat să recurgem la arta secolului trecut, care posedă trăsături diametral opuse faţă de arta de astăzi: înainte de toate, avea o componentă programatică, în sensul că se conforma gustului general şi – corelată cu acesta, poseda un caracter convenţional, pe câtă vreme arta actuală în mod programatic e nonconformistă. Totul le desparte; arta convenţională se străduia să redea lucruri frumoase mai degrabă decât să inoveze; arta actuală procedează invers. Şi încă ceva: arta mai veche tindea să-i bucure pe cei ce-o receptau, nu să-i şocheze. Poziţia artei actuale e diametral opusă sub acest raport. Arta nouă a crescut din cea veche păşind pe calea negaţiei. Dacă numim „avangardă" detaşamentul artiştilor revoltaţi şi dacă prezentăm starea de lucruri în mod mai mult sau mai puţin simplist, putem spune că schimbarea s-a petrecut în trei etape: aceea a avangardei „blestemate", aceea a avangardei militante şi-n fine a celei învingătoare.

Prima etapă e cuprinsă tot în secolul trecut, pe când domina arta convenţională; se găseau totuşi pe-atunci unii scriitori şi artişti independenţi, cărora nu le păsa de opinia generală, ba chiar o provocau – astăzi celebri, odinioară, „blestemaţi" (*maudits*), printre care E.A. Poe (născut în 1804), Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud. În ultima treime a secolului, opoziţioniştii nu numai că se înmulţiseră, dar se şi asociau; atunci s-au format şcolile simboliştilor şi impresioniştilor. Totuşi avangarda încă nu

dobândise o influenţă şi o recunoaştere mai largi. În schimb, în secolul nostru ea a devenit un fenomen tot mai puţin combătut, tot mai admirat, de-a dreptul impunător. Astfel au luat naştere marile grupări avangardiste, ca suprarealismul şi futurismul, iar îndeosebi printre artiştii plastici – cubismul, abstracţionismul, expresionismul şi multe altele în lite-tatură şi muzică. Această avangardă ajunse atât de departe, încât datorită ei, libertatea în artă devenea nu numai tolerată, dar şi cerută cu insistenţă; vremea constrângerii artiştilor apusese pentru totdeauna.

După primul şi mai ales după al doilea război mondial, avangarda era deja biruitoare. Artiştii avangardişti, sfărâmând convenţiile, erau căutaţi, preţuiţi cu deosebire, celebri, plătiţi cu mari onorarii. Artiştii conservatori rămaseră retranşaţi pe poziţii defensive şi găseau o salvare în imitarea avangardei. De-acum înainte contează numai aceasta. Dacă avangarda militantă s-a putut mimi modernism, se poate spune că după război a început epoca postmodernismului. Dacă avangarda e atotstăpânitoare, nu mai există de fapt nicio avangardă.

B. Avangarda a biruit graţie talentului artiştilor, dar şi graţie ciudăţeniei sale, constituind punctul său de atracţie. Această notă a devenit chiar programul ei: să *le altfel de cum* a fost. Acest „altfel” a înălţat avangarda la apogeu şi ea numai la apogeu se putea menţine. Fusese altfel decât arta convenţională, acum trebuia să fie altfel faţă de ea însăşi, trebuia să fie în permanenţă nouă. În cadrul avangardei victorioase, schimbările în materie de formă sunt permanente, aproape anuale; schimbările de forme, de programe, de concepţii, de lozinci, de teorii, de numiri, de noţiuni sunt mai rapide ca niciodată în trecut. Teoreticianul francez A. Moles („Science de l’art”, III, p. 23) scria: „Arta revoltei a devenit o profesiune” (*Vart de la revolte est devenite une profession*), iar pictorul francez

Dubuffet (*Pro*spec*tus* I, 25) spune: „Arta în esenţa ei e noutate. Deci şi punctele de vedere despre artă trebuie să constituie ceva nou. Singurul regim profitabil pentru artă este revoluţia permanentă”.

Trăsătura caracteristică a avangardei e nu numai noutatea, ci şi extremismul. Posibilitatea soluţiilor extreme e limitată, însă de fapt corelaţia celor două tendinţe – către noutate şi către extremism – a conferit acelor prefaceri aspectul unor salturi de la o extremitate la alta, aspectul polarizării, al plecării şi-al revenirii la poziţiile extreme. Cauzele acestui fenomen sunt mai profunde: artistul de astăzi are intenţii centrifuge – vrea să fie el însuşi, dar totodată să creeze mijloace ale comunicării de masă, aparţine erei tehnice şi totodată ar vrea să „prindă misterul” unei lumi neştiute.

Deci, care sunt trăsăturile caracteristice ale avangardei biruitoare? Operează prin construcţie sau prin expresie? Şi una şi alta. Mereu e excesiv de constructivistă şi excesiv de expresivă. Există oare o artă a regulilor sau a temperamentului? Şi una şi alta. Printr-o fracţiune a ei aspiră la reguli, prin cealaltă se supune temperamentelor. Vrea să fie tehnică sau metafizică? Şi una şi alta depinde doar de epocă şi de mediu: când e tratată ca o profesiune, când se impun din nou lozincile: „fiecare din noi e artist” şi „arta iese în stradă”.

Nu o dată s-au depus eforturi pentru a se defini arta timpului nostru. Sunt de exemplu cunoscute definiţiile lui H. Sedimayr (*Verlust der Mitte*, 1961, în special p. 114J: autorul o defineşte ca o predilecţie pentru funcţiile inferioare ale vieţii 89 (*Zug nach unten*), către formele primitive, anorganice, absurde, ea înseamnă o desacralizare, o autonomie a omului, deasupra căruia nu mai sunt forţe superioare. Definiţii juste, dar numai pe jumătate, incomplete, aplicabile la o parte din arta actuală,

căci jumătatea cealaltă are aspiraţii tinzând spre polul opus: aspiraţii metafizice, sacrale. Dacă metafizica n-a fost preluată de la filosofi, e fiindcă arta însăşi vrea să exprime această metafizică prin imagini, prin plastică, prin sunete. „În convingerea mea – scrie pictorul de avangardă Ben Nicholson – pictura e în esenţa ei acelaşi lucru ca şi o trăire de ordin religios”. Alt artist, Giorgio de Chirico, îşi califică propria pictură drept *pittura metafisica*.

G. Schimbările survenite în formele artei nu aparţin principia] gândirii actuale, ele sunt totuşi marcante, căci au influenţat teoria artei şi chiar noţiunea ei.

Noţiunea ce s-a fixat după o evoluţie de două milenii a căpătat următoarele proprietăţi: mai întâi, implicarea artei ca parte integrantă a *culturii*; apoi faptul că arta a fost generată de *pricepere*; în al treilea rând convingerea că datorită particularităţilor sale ea constituie un fel de provincie *distinctă* în lume; şi în fine, faptul că tinde să dea viaţă *operelor de artă*; în operele de artă rezidă sensul ei, pentru aceste opere e preţuită; denumirea de „artă” e dată operelor artistului şi nu numai priceperii lui.

Acestor teze, până nu demult acceptate fără rezerve, li se opun acum artişti şi teoreticieni şi chiar grupări întregi de artişti şi savanţi ai timpurilor noastre.

1. Concepţia, conform căreia cultura dăunează artei, şi-a găsit un adept extremist în J. Dubuffet, „nonconformist de profesie şi duşman al culturii”, susţinând că toţi, dar mai ales artiştii, sunt sugrumaţi de cultura umană. De aceea, el e duşmanul tradiţiei europene, al grecilor, al frumosului în artă, al caracterului ei raţional, al limbajului literar.

2. Conform noţiunii străvechi greceşti arta era *pricepere*, artistul era profesionistul care poseda această pricepere. Şi-n pofida tuturor prefacerilor survenite timp de două milenii în conţinutul noţiunii de artă, a persistat

acest leit-motiv: arta e priceperea de a produce lucruri frumoase sau atrăgătoare. Avangarda biruitoare a formulat încă o împotrivire netă faţă de această concepţie. Lozinca „sfârşitul artei" (*Vart est mort*) înseamnă în primul rând: sfârşitul artei efectuate în mod savant, al artei ca profesiune. Oricine poate face artă şi o poate face cum vrea. „Arta iese în stradă", poet poate fi oricine, cum zicea mai demult Lautreamont. Sau mai târziu, Hans Arp: „Totul e artă". În timpul din urmă, cercetătorul polonez M. Porembski (*Ikonosfera*, *1912*) scrie: „Operă de artă a devenit orice poate să atragă atenţia spre sine".

3. Convingerea că arta constituie o provincie *distinctă* în lumea noastră a dus şi la teoria că ea trebuie izolată şi că numai atunci operele ei pot acţiona în mod expres; la această izolare servesc ramele tablourilor, soclurile statuilor, cortinele teatrelor. Acum s-a ajuns la o teorie contrară: arta operează numai atunci când se *confundă cu realitatea*. Sculptorul american Robert Morris pretinde că aşezarea unor pietre, săparea pământului – într-un cuvânt „muncile câmpului"(*earthworks*) ce dau chip lumii noastre şi transformă natura, prezintă cel mai deplin aspect al artei. După opinia lui, artistul e în fond un muncitor cu braţele, pictorul – chiar cel mai renumit

— Nu face alta decât să aplice vopseaua din tub pe pânză; faţă de artist, un hamal reprezintă o noţiune superioară (H. Rosenberg, *The De-defi-nition of Art*, 1972, p. 246). Această tendinţă de naturalizare a artei e astăzi o tendinţă secundară, însă apare nu numai în artele vizuale: un fenomen analog în muzică e aşa-zisul „sunet plastic", iar în arta cuvântului e „poezia concretă". Cele trei teze de mai sus sunt paradoxale şi 9 ţ par revoluţionare, totuşi sunt mai puţin noi decât s-ar părea. Oare secolul al XVIII-lea n-a protestat (prin pana lui Rousseau) contra culturii, nu i-a admirat pe diletanţi, n-a introdus moda parcurilor

englezeşti? Atât doar că ideile acestea sunt astăzi incomparabil mai radicale. Cele trei teze se referă la modul de practicare eficientă a artei, dar însăşi noţiunea de artă e atacată de o a patra teză.

4. În sensul tradiţional arta e nu numai creaţie, dar şi *producţie*: aşa sunt o carte, o sculptură, un tablou, o clădire, sau o lucrare muzicală. Însă suprarealiştii susţin că ei se preocupă în mod exclusiv de actul de *creaţie*, ea singură e importantă şi nu obiectul creat. Dubuffet nu tăgăduieşte însemnătatea produselor de artă, dar crede că viaţa lor e scurtă, ele operează numai cât sunt noi şi surprinzătoare. Un artist american (Jan Dibbets) spune că nu-i pasă de fabricarea obiectelor (*I am rwt interested în making objects*). Iar altul (R. Morris) spune că nu-i necesar ca o operă de artă să fie efectuată, e suficient proiectul său, noi putem trăi senzaţia operei şi-o putem aprecia „din auzite" (*apreciate through hearsay*). Francezul A. Moles scrie: „*Nu mai există operă de artă*, ci numai situaţii artistice" (*ÎI* n'y *a plus d'oeuvres d'art*, *il y a des situations artisti-ques*). La fel un alt teoretician francez, J. Ley-marie: „E importantă numai funcţia creatoare a artei şi nu produsele artistice, de care suntem cu desăvârşire saturaţi" (*Ce qui compte c'est la fonction creatrice de Vart* [...] non *les produits artis-tiques* don't *nous sommes massivement satures, în* „Rencontres internat io nales de Geneve", 1967). O artă fără opere de artă – iată o schimbare nu numai în teorie, dar şi-n defi*niţia în*săşi: cea mai mare inovaţie într-o epocă dornică de inovaţii.

Pe tărâmul artei epoca noastră tinde mai cu seamă la împotrivire: împotriva muzeelor – ele nu sunt destinate artei; contra esteticii – ea generalizează experienţe individuale şi din generalizări se nasc dogmele; împotriva diferenţierii speciilor artistice: e ceva cu totul neesenţial; împotriva formei – aceasta e pietrificarea creaţiei vii;

împotriva tratării din punct de vedere social – prin aceasta arta încetează a mai fi o chestiune personală, un dialog între creator şi univers; împotriva consumatorilor de artă, spectatori şi auditori – ei sunt inutili; împotriva artistului – doar orişicine poate să fie artist; împotriva concepţiei de autor – în *happening** aceasta noţiune şi-a pierdut sensul; chiar împotriva operelor de artă

— Aceste produse ale creaţiei sunt de prisos şi noi suntem saturaţi de ele; împotriva instituţiilor de artă şi-n fine a denumirii de „artă". Dubuffet (*Prospectus*, I, 214) scrie: „Nu pot suferi cuvântul «artă», aş prefera să nu existe". Odată cu denumirea ar pieri şi noţiunea – „şi când se pierde noţiunea, piere însuşi obiectul".

Acum ceva mai mult de cincizeci de ani, în 1919, St. I. Witkiewicz prezicea (*Noi forme în pictură*, partea a IV-a) sfârşitul artei. Socotea chiar că „procesul de descompunere a şi-nceput". Menţiona două cauze ale acestui fenomen: prima – omenirea şi-a pierdut „neliniştea metafizică" ce constituia sursa efectivă a artei, adouă – în lume există o cantitate limitată de stimuli şi de combinaţii ale lor, cândva toate acestea se vor epuiza, cu-atât mai mult cu cât omul reacţionează la ele tot mai slab şi în virtutea deprinderii va înceta cu totul să mai reacţioneze. „Nicio forţă

— Scria Witkiewicz – nu e capabilă să ţină pe loc acest proces". De fapt chiar fără artă „omenirea poate fi perfect fericită". Şi „în direcţia aceasta nu va mai apărea nimic altceva".

Desigur nu toţi teoreticienii vremii noastre gândesc ca şi Witkiewicz, totuşi o fracţiune dintre ei – şi nu neînsemnată – prevede lichidarea artei, socotind că ea a fost un aspect de *tranziţie* al vieţii şi al activităţii umane. Acum – zic ei – ea trebuie să se dizolve în viaţă şi în ritmul ei.

— Simpla întâmplare, faptul divers (engl. În text, n, 93 trad.).

Arta e prin propria ei natură domeniul libertăţii, ea poate avea diverse înfăţişări. E ceea ce formulase odinioară în chip lapidar Schiller într-o scrisoare către Korner (*Briefe*, III, 99): „Arta e ceea ce îşi fixează singur normele" (*Kunst ist was sich selbst die Regel gibt*). E deci libertatea într-o zonă definită: construirea formelor, reprezentarea lucrurilor, exprimarea trăirilor în măsura în care ele sunt realizate într-o anumită operă. Proiectul singur, nerealizat, nu e artă. Şi nici ceea ce „reuşeşte să atragă atenţia asupra sa". Dacă am numi aşa ceva artă, am păstra expresia, dar nu noţiunea.

Că arta poate înceta de a mai fi o zugrăveală cu vopsele de ulei pe o pânză încadrată în ramă aurită, lucrul e sigur. Dar ea poate dăinui în alte forme. Mai mult: arta nu există doar acolo unde se află numele său, unde s-a elaborat noţiunea sa şi unde e oferită de-a gata o teorie despre ea. Nu se află nimic din toate acestea în grotele din Lascaux şi totuşi acolo s-au făurit opere de artă. Chiar dacă, în intenţia unor opere ale avangardei, au pierit concepţia şi noţiunea de artă instituţionalizată, se poate presupune că oamenii n-au să înceteze a cânta şi a ciopli chipuri de lemn, redând ceea ce văd, a construi forme şi a da expresie prin simboluri propriilor sentimente.

Oare arta şi-a pierdut funcţiile de altă dată, îndeosebi funcţia ei de reprezentare? Aşa par să gândească unii novatori. Totuşi un abstraeţionist atât de radical cum e Ben Nicholson scrie despre artă: „Fundamentând [arta] pe experienţa abstracţiunii, ajungem cu încetul din nou la reprezentarea figurativă".

Trăim într-o epocă de căutare a *noutăţii*: Oare această căutare nu va avea un sfârşit? Istoria ne arată că totul se schimbă; se poate deci presupune că şi această

nevoie de schimbare va trece mai curând sau mai târziu. Unii chiar cred că aceasta se va întâmpla destul de curând. Paul Valéry, tipic om al epocii sale (nu mai puţin decât Witkiewicz), deja după primul război mondial se-ntreba dacă nu se va fi epuizat nevoia experi94

mentării radicale. Totuşi ea nu s-a epuizat, după cum n-a survenit sfârşitul artei. Ne aflăm pe-un teren inegal, accidentat, nu ştim ce ne-aşteaptă. Se impune următoarea comparaţie: râul, care curge pe un teren accidentat, printre bolovani, face vârtejuri, până când îşi schimbă albia. Dar se-ntâmplă şi să revină la vechea matcă, să curgă mai departe, egal şi drept.

1. Sofiştii deosebeau două categorii de arte: cele ce se practică sub exigenţa *utilităţii* lor şi cele ce procură *plăcere* (Isocrates, *Panegyricus*, 40 şi idem: Anonim, *Hermogenis De statibus* în 11. Rnbe, *Prolegomenon Sylloge*, p. 321). Altfel spus, ei au împărţit artele în cele ce constituie o necesitate vitală şi cele ce reprezintă un adaos plăcut al vieţii. Această clasificare a fost acceptată şi preţuită de greci. În epoca elenistică, ea a reapărut uneori sub aspecte mult mai complexe. În special Plutarh a adăugat la categoria artelor utile şi plăcute o a treia categorie, pe acelea ce sunt cultivate pentru *perfecţiunea* lor. Dar el vedea pe cele perfecte nu printre artele frumoase, ci printre ştiinţe, aşa cum sunt matematica şi astronomia. Ştiinţele nu numai că erau considerate drept arte, dar şi drept artele cele mai desăvârşite.

2. *Platon* îşi sprijinea clasificarea pe faptul că diverse

arte se află într-un raport diferit faţă de lucrurile reale: unele arte le produc (de exemplu arhitectura), altele, ca pictura, le imită (*Resp.*, 601 D; *Sophista*, 219 A; precum şi Diog. Laertios, III, 100). Antiteza aceasta între artele *producătoare* şi cele *imitative* a fost foarte răspândită în antichitate şi nu şi-a pierdut popularitatea nici astăzi.

În altă clasificare, Platon opune artele producătoare de *lucruri reale* celor care produc numai *imaginile lucrurilor*, ficţiunea. Arhitectura aparţine primei categorii, pictura celei de-a doua. De fapt, această clasificare, în ochii lui Platon, era identică cu precedenta; căci imitaţiile erau pentru el nu lucruri, ci imaginile lor. Clasificarea lui Aristotel nu se deosebeşte de-a lui Platon; atâta doar că găsise altă formulă conceptuală, anume, el împărţea artele în cele ce *comple*tează natura şi cele ce-o *imită* (*Physica*, 199 a 15).

3. Cea mai generală clasificare a artelor în antichitate consta în împărţirea lor în arte *libere* şi

— *Despre formarea cauzelor* (în *Introducere la Operele selectate ale lui* Hermogene, n. tr).

arte *vulgare*, obişnuite. Concepţia revenea tot, grecilor, deşi e mai cunoscută prin terminologia latină, ce opunea *artes liberales* acelor *artes vul-gares*. Mai mult decât alte clasificări, ea era condiţionată de relaţiile sociale din Grecia; principiul era următorul: unele arte cer un efort fizic, iar altele sunt libere de orice asemenea efort, fapt ce părea celor vechi nespus de important, despărţind artele „preţioase” de cele mai puţin „preţioase”. Astfel se manifesta regimul aristocratic al grecilor, precum şi dispreţul lor pentru munca fizică, privilegiul recunoscut activităţilor intelectuale. Drept arte libere (sau „liberale”) erau considerate artele intelectului – şi drept vulgare, cele ce impuneau munca fizică, manuală. Prima grupă era socotită nu numai deosebită, ci şi

perfectă, superioară. Reamintim că printre acestea, cele mai preţioase, anticii numărau geometria şi astronomia, care în concepţia noastră nu sunt arte, ci ştiinţe.

E greu să indicăm pe iniţiatorul acestei clasificări, cunoaştem doar numele cugetătorilor, care-au practicat-o mai târziu, au formulat-o, au răspândit-o, însă n-au gândit-o cei dintâi. Galenus, vestit medic din veacul al II-lea î.e.n., în al său *îndemn convingător* (*Protrepticus*, 14), se află printre savanţii care au utilizat-o şi e cel care-a formulat-o cel mai exact (Cf. Cicero, *De officiis*, Despre datorii I 42.150). Mai târziu, grecii numeau artele liberale şi *enciclice* (*Scholia* la opera lui Dionysios Thrax, Bekker II 654). Termenul acesta, având un sens mai mult sau mai puţin similar cu modernul „enciclopedic”, etimologic înseamnă „ceea ce formează un cerc” şi desemnează cercul artelor a căror cunoaştere e obligatorie pentru omul cultivat, educat.

Câţiva savanţi antici au mai adăugat o grupă de arte celor liberale şi aplicate. De exemplu Seneca (*Epist.*, 88.21) deosebea artele care instruiesc pe copii (*pueriles*) de cele care distrează (*ludicrae*), reunind la drept vorbind două clasi

99 * Explicaţii, comentarii.

ficări diferite: a lui Galenus şi a sofiştilor. Clasificarea efectuată în acest mod era mai completă, i însă lipsită de unitate, adică de „fundamentum divisionis” unitar.

4. Altă clasificare antică ne e cunoscută prin Quintilian (*Inst. oral.*, ÎI 18.1). Acest retor roman din ultimul veac dinaintea erei noastre (inspirat de Aristotel) împărţea artele în trei grupe. Prima le cuprindea pe-acelea care numai examinează, numite de el *teoretice* şi ca exemplu dădea astronomia. A doua cuprindea artele ce constau în acţiune (*actus*) şi nu în produsul decurgând din acţiune – erau numite *practice* şi exemplificate prin arta

dansului. Celei de-a treia grupe aparţineau artele producătoare de obiecte, care lasă după sine obiecte durabile, deşi acţiunea artistului e deja încheiată; pe acestea, Quintilian le numea *poietycae*, având în greacă acelaşi sens ca şi termenul „productive" din zilele noastre; şi ca exemplu i-a servit pictura.

Clasificarea aceasta a avut şi unele variante. Oionysios Thrax (*Scholia*, ÎI 670), scriitor din era elenistică, a mai adăugat încă o specie, adică a artelor *apotelestice*, numire care înseamnă arte *finite* sau „duse până la capăt", de fapt o altă denumire pentru artele „poietycae". Gramaticul Lucius Tarreus a mai introdus capitolul artelor *organice*, adică al celor ce se slujesc de unelte („*organon*" fiind termenul grecesc desemnând unealta) (*Scholia* la Dionysios Thrax, ÎI 652). Şi acest autor a construit o clasificare, însă cu preţul renunţării la unitate.

5. Cicero a apelat la câteva clasificări ale artelor, decurgând din mai vechea tradiţie grecească, însă a aplicat-o şi pe aceea care, deşi anexa la diviziunea respectivă artele libere (perfecte) şi pe cele vulgare, s-ar părea că aparţine gândirii sale originale. Luând ca bază a clasificării importanţa artelor, el le-mpărţea în *cele superioare* (*aries maximae*), *medii* (*mediocrae*) şi *inferioare* (*mino-res*). Din primele făceau parte cele politice şi militare, dintre cele medii – artele pur intelectuale, adică ştiinţele, dar şi poezia şi elocvenţa, iar grupei a treia îi aparţineau toate celelalte arte: pictură, sculptură, muzică, artă scenică, atletism. Deci, artele frumoase erau considerate drept *artes minores* (*De off.*, I 42). Cu mult mai importantă, pătrunzând în miezul lucrurilor, mai adecvată pentru grupa artelor „frumoase", a fost altă diviziune a lui Cicero (*De oratorc* III 7.26), anume aceea care introducea grupa artelor „*oarecum*

mute” (*quasi mutaie*) şi pe aceea a *artelor cucintului* (*în oratione et în lingua* „în cuvântare şi în limbă”).

6. La finele antichităţii, Plotin întreprindea, la rândul său, o nouă clasificare a artelor şi anume una destul de completă (*Enn.*, V9. II) conţinând cinci specii de arte: 1) artele producătoare de obiecte fizice, cărora le aparţinea arhitectura, 2) arte conlucrând cu natura, ca medicina sau agricultura, 3) arte care imită natura, aşa cum face pictura, 4) arte care ameliorează şi ornează acţiunile umane, ca retorica şi politica, 5) arte pur intelectuale, ca geometria. Clasificarea aceasta, căreia în aparenţă îi lipseşte un *principium divisionis* (principiu al diviziunii) unitar, îl posedă totuşi prin faptul că se orienta după *gradul de spiritualizare* a artelor; începea cu artele pur materiale (de ex. arhitectura) şi se termina cu geometria, pur intelectuală. În intenţia lui Plotin, clasificarea aceasta era mai mult decât atât, căci servea şi la o *ierarhizare* a *sistemului* artelor (altă diviziune a lui Plotin în *Enn.*, IV 4.31).

Făă rezumăm acum tabelul de mai sus al A-echilor clasificări: antichitatea greco-romană cunoştea cel puţin şase clasificări ale artelor, dintre care mai mult de jumătate apărea în diverse variante. Fiecare din ele avea o altă bază: 1) Clasificarea sofiştilor era fundamentată pe *scopul* artelor; 2) a lui Platon şi Aristotel – pe *raportul* artelor faţă de realitate; 3) a lui Galenus – pe criteriul *efor-*

tului fizic cerut de artă; 4) a lui Quintilian – pe criteriul *produselor* obţinute prin artă; 5) una din clasificările lui Cicero – pe criteriul *ierarhiei artelor*; iar altă clasificare a lui – pe criteriul *verbului*; 6) clasificarea lui Plotin – după *gradul de spiritualizare*.

Toate acestea erau diviziuni ale atitudinilor şi capacităţilor umane luate în sfera lor cea mai largă, nu numai în aceea a artelor frumoase, chiar dacă le

cuprindeau şi pe-acestea. În schimb niciuna din aceste diviziuni *nu deosebea artele frumoase*, niciuna nu le separa de meserii. Dimpotrivă: *artele frumoase*, deoarece nu formau o grupă aparte, erau *risipite* printre celelalte, ca fiind *cele mai cariate* categorii de artă.

Şi anume: 1) în clasificarea sofiştilor arhitectura era considerată ca aparţinând artelor utile, iar pictura dimpotrivă ca făcând parte dintre cele ce produc plăcere. 2) Platon şi Aristotel considerau arhitectura drept artă producătoare, iar pictura drept artă de imitaţie. 3) Artele liberale (enciclice) cuprindeau muzica şi retorica, dar nu arhitectura şi dansul. 4) în clasificarea lui Quintilian, dansul şi muzica erau arte „practice", iar pictura şi arhitectura – „poietycae" (apotelestice). 5) Cicero nu considera niciuna din artele frumoase drept artă superioară, numai poezia şi retorica erau pentru el arte medii, iar toate celelalte arte frumoase erau *artes minores*. 6) în clasificarea lui Plotin artele erau deopotrivă de împrăştiate, unele aparţineau primei grupe, altele celei de-a treia.

Şi încă ceva: antichitatea n-a luat niciodată în consideraţie posibilitatea ca artele frumoase, deosebite de meserii, să formeze o grupă diferită. Desigur, există oarecare asemănare între concepţia noastră despre artele frumoase şi noţiunile antice despre artele liberale, artele care produc plăcere, artele „de imitaţie" şi cele „poietycae"; însă toate aceste noţiuni din vechime erau mai ample decât noţiunea de arte frumoase. *Unele* dintre artele liberale, unele dintre cele producătoare de plăcere, unele dintre cele realmente *productive* erau efectiv arte frumoase (în sensul actual); unele – dar nu toate. Nici libertatea, nici distracţia, nici imitaţia, nici productivitatea nu reprezentau acele proprietăţi care astăzi ar putea servi la definiţia artei în sensul modern al cuvântului (mai

restrâns). Istoricul e înclinat să presupună că anticii ţineau seama de toate posibilităţile raţionale de clasificare a artelor – cu excepţia uneia singure: deosebirea între artele frumoase şi meserii, i

II. împărţirea între artele liberale (libere) şi cele mecanice (Evul mediu)

Evul mediu moştenise noţiunea antică despre artă şi s-a servit de ea, dându-i totuşi altă formulă. O putem găsi la Toma din Aquino (*Summa Theol.*, I-a Il-ae q. 57 a 5 ad 1): el scrie că arta e „un sistem exact al cugetării" (*recta ordinatio rationis*) adică sistemul care ne permite să aflăm procedeele adecvate realizării unui scop dinainte propus. Mai pe scurt: arta e noţiunea corectă despre lucrurile ce trebuie făurite (*recto ratio factibilium*, „raţiunea corectă a celor făptuibile"). Împreună cu vechea noţiune despre artă, de la antichitate s-a preluat şi vechea clasificare. Pe primul plan rămânea împărţirea artelor în libere şi vulgare, adică cele intelectuale şi cele ce impuneau o muncă manuală. Numai primele, cele libere, se considerau drept arte autentice: *ars* fără adjectiv însemna acelaşi lucru ca şi *ars liberalis*. Isidor din Sevilla scria în ale sale *Differentiae* („Deosebiri") că arta e liberă prin natura ei, iar celor vulgare le dădea numele de „meşteşug" „*artificiumil* (*artificium gestu el manibus constat* „meşteşugul se realizează prin mişcările trupului şi ale mâinilor"). Totuşi artele ne-libere suscitau mai mult interes în Evul mediu decât în antichitate, erau mai preţuite, nu mai purtau denumirea (dispreţuitoare) de „vulgare", ci de „mechanicae". Evul mediu a efectuat o împărţire cu totul spe-103 cială a artelor, aşa cim nu existase în antichitate, împărţire atât a artelor libere cât şi a celor mecanice. Diviziunile aveau aspectul unor tabele sau enumerări. Diviziunea şi *tabelul artelor libere* s-au alcătuit mai de timpuriu – şi-au fost acceptate îndeobşte. Fundamentul era

de ordin practic, educativ, corespunzând programului şcolilor ce predau cele şapte arte liberale, împărţite în două categorii, aceea a celor trei arte umanistice, *artes rationales* sau *sermonicales*, (arte raţionale sau ale cuvântului), apoi a celor patru ale naturii, ale realităţii, *artes reales* (arte reale). Primele trei formau grupa *trivium*, iar cele patru formau *quadrivium*, fiecare grupă după numărul artelor ce conţinea. *Trivium* cuprindea artele „raţionale" – gramatica, retorica şi dialectica, iar cele reale erau aritmetica, geometria, astronomia şi muzica. Acestea erau chiar ştiinţe şi nu arte în accepţiunea modernă a cuvântului. Muzica se găsea în acest tabel în calitate de muzicologie sau ştiinţă despre acustică, în sensul cunoaşterii raporturilor armonice dintre sunete.

Diviziunile şi tabelele la artele mecanice apar mai târziu, abia în secolul al XII-lea. Erau tot şapte, probabil prin analogie cu artele libere şi pentru a fi simetrice cu acestea. Cunoaştem două tabele din acel veac. Unul (despre care am vorbit deja în capitolul precedent) se dator este lui Radulf de Campo Lungo zis Ardens, adică Arzătorul x; el cuprindea *ars victuaria*, *lanificaria*, *architectura*, *medicina*, *ars suffragatoria*, *negociatoria* şi *militaria*; prin urmare, artele mecanice erau împărţite în: cele care serveau la alimentarea şi înveşmântarea omului, cele care-i asigurau un adăpost şi mijloace de transport, îl vindecau de boli, dirijau schimbul de bunuri, ajutau la apărarea contra duşmanului; se divizau deci după scopul căruia îi serveau.

Celălalt tabel, din *Didascalicon* al lui Hugues de Saint-Victor (*Did.*, ÎI 9) împarte artele mecanice în: *lanificium* (arta producerii veşmintelor).

1 M. (jrabmami, *Geschichle hr scliolastiu-lten „Metkode*, 1909, t, p. 284:

armătura (producând armele, locuinţele şi uneltele

de lucru), *agricultura*, *venatio* (vânatul), *medicina*, *navigaţia* şi *theatrica* (*scientia ludorum*). Şi acest tabel s-a bucurat de apreciere; la fel în veacul al XIII-lea, au fost împărţite artele mecanice de către Sf. Bonaventura, mai apoi de către Robert Kilwardby (acesta din urmă trece cu vederea „theatrica"). La fel îl găsim într-un manuscris cracovian, *Quaestiones super Isagogen secundum Benedictum Hesse* (Chestiuni asupra Introducerii după Benedictus Hesse) cu deosebirea că *armătura* = arhitectura, e înlocuită cu arta războiului. Aceste tabele cu cele şapte arte mecanice trebuie considerate ca sistem de împărţire al artelor respective. Erau gândite în mod individual şi independent (din cele şapte, numai două sunt comune la Radulf şi la Saint-Victor), cu toate analogiile dintre ele, îndeajuns de vădite pentru a ilustra în ce mod înţelegeau veacurile de mijloc artele mecanice. Atrage atenţia faptul că niciunul din cele două tabele nu e complet: la Radulf lipseşte navigaţia şi la celălalt arta militară. Trebuie să admitem că ele nu constituie diviziuni (sau tabele complete), deci nu sunt clasificări *stricto sensu*, ci reprezintă un fel de selecţie şi anume o selecţie a *celor mai importante* arte mecanice. În niciunul dintre aceste tabele nu există clasificarea de „arte frumoase". La Radulf, abia dacă s-ar putea considera ca atare arhitectura, la Saint-Victor *armătura*, fiindcă ea cuprindea şi arta construcţiei – şi *theatrica*, fiindcă desemna spectacolele de teatru.

Se pune întrebarea: de ce din tabelele medievale lipsesc tocmai artele pe care noi le socotim drept cele mai autentice, cum sunt poezia, pictura, sculptura; ele nu sunt trecute nici printre artele libere, nici printre cele mecanice. Răspunsul e următorul: poezia lipseşte deoarece medievalii vedeau în ea un gen de filosofie sau artă de-a profetiza, rugă sau confesiune, dar nu artă. Iar pictura şi

sculptura nu puteau fi arte libere, întrucât cereau o muncă manuală şi nici arte mecanice, 105 fiindcă cereau o anumită pricepere aplicată conform unor reguli. De aceea, ele nu există în unele selecţii de arte, unde figurează cele şapte mai importante. Alegerea fusese efectuată după criteriul importanţei practice – nu prea mare în cazul picturii şi sculpturii, în consecinţă ele trebuiau să cedeze locul altor arte ce serveau la asigurarea adăpostului şi înveşmântării, hranei şi tămăduirii de boli. Aceasta era starea de lucruri care motiva lipsa celei mai vagi menţionări în tabelele medievale a artelor considerate de noi astăzi drept arte în cel mai strict sens al cuvântului.

III. în căutarea unei noi clasificări (Renaşterea)

A. Şi Renaşterea a păstrat noţiunea clasică a artei. Ficino a desemnat-o ca o normă a producţiei: „*Ars est efficiendorum operum regula11*. Scriitorii renascentişti de mai târziu, atât filosoful La Ramee cât şi lexicograful Goclenius, repetau cu stricteţe definiţia formulată cândvade Galenus: „*Ars est sistema praeceptoru*? *nu*. (Arta e un sistem de precepte). Dimpreună cu noţiunea, se păstra şi vechea clasificare.

Benedetto Varchi, care s-a ocupat de clasificarea artelor mai îndeaproape decât alţi umanişti şi savanţi renascentişti (în dizertaţia *Della maggio-ranza deWarte*, Despre supremaţia artei 1546) le împărţea ca şi sofiştii greci în arte utile şi arte plăcute, dar le mai împărţea ca şi Galenus, în libere şi vulgare, ca şi Seneca – în *ludicrae* = *giocose* şi *puerili*, ca şi Platon, în arte ce se slujesc de exemplele naturii şi arte ce nu se slujesc de ele; în fine, asemeni lui Cicero, Varchi deosebea artele fundamentale (*architettonide*) şi artele subordonate (*subalternate*). Deci, toate vechile împărţiri rămâneau mai departe actuale – şi numai ele.

Majoritatea împărţirilor clasice s-a păstrat vreme

îndelungă. *Lexicon Philosophicum* al lui R. Goclenius (1607) împărţea artele în „principale”, ca arhitectura – şi „auxiliare”, ca pictura; în

„Creatoare”, ca sculptura – şi „instrumentale” (*organicăe*) care serveau de instrumente celorlalte; le mai diviza în libere şi mecanice, cu toate că le numea şi le desemna oarecum altfel şi pe unele şi pe altele. Anume, pe unele, Goclenius le numea „pure”, pe altele „manuale”: primele tindeau la adevăr şi ştiinţă, celelalte – la producerea de obiecte utile. Deci toate erau ca mai înainte. Veacul al XVII-lea nu numai că a menţinut străvechile împărţiri ale artelor, dar le-a şi înmulţit într-un mod cu adevărat barochist. J.H. Als-ted în *Enciclopedia* sa în numeroase tomuri (1630) ajunse până la 17 împărţiri ale artei: arte intelectuale (*mentales*), manuale (sau ca în greacă, *chirurgicae*) etc. Altul împărţea artele în dificile şi lesnicioase, altul în suplimentare (ca farmacologia) şi atrăgătoare – sau prevenitoare de boli (ca de exemplu balneologia); în arte străvechi (ca agricultura) şi arte noi (ca tipografia); în arte absolut necesare (ca păstoritul) şi arte de care ne putem lipsi (actoria); în cinstite (pictura) şi necinstite (meseria mijlocitorilor, misitia) – şi mai sunt zeci de alte diviziuni. Le menţionăm nu pentru meritele lor, ci ca *signa temporis*. Şi nu mai trebuie să subliniem că aici arta e luată în sens foarte larg, nu e câtuşi de puţin restrânsă la artele frumoase sau măcar la cele liberale.

B. Veacurile Renaşterii şi Barocului sunt memorabile în istoria clasificării artelor prin cu totul altceva: acum ia naştere *conştiinţa* că printre arte, *largo sensu*, pictura, sculptura, poezia, muzica ocupă un loc anumit şi se cuvine să ocupe un loc distinct în clasificarea artelor. Nu de la-nceput s-a dat expresie acestei conştiinţe, acestui sentiment: tentative de separare a diferitelor arte, *sensu strictiori* (în sens mai strict) au fost mai multe, însă niciuna

nu s-a dovedit eficientă.

Astăzi, când artele frumoase sunt de mult timp separate şi chiar considerate, adeseori, drept unicele arte propriu-zise, ni se pare inutilă încercarea de-a explicita o asemenea conştiinţă, un atare 167 sentiment. Însă nu mai puţin, noi am putea lămuri motivele de ordin social: schimbarea poziţiei sociale a arhitecturii, picturii, sculpturii, precum şi a muzicii, a poeziei – poziţia aceasta s-a schimbat atât de mult încât diferenţierea, separarea acelor arte a devenit lucrul cel mai natural. Totuşi, ca să le cuprindem într-o *grupă separată*, trebuia să se stabilească ceea ce le uneşte între ele şi ce le separă de alte arte, ştiinţe şi meserii. Aici, îndelungă vreme s-a menţinut dezacordul; după cum s-a mai arătat, au fost propuse diverse teorii, însă niciuna nu a găsit vreun ecou, devenind opinie generală. Unul dintre umaniştii timpurii (Manetti) s-a străduit să deosebească drept *artes ingenuae*, adică: arte ale intelectului, dar şi ale reflecţiei – acele arte ce se bucurau de recunoaşterea generală, însă care totodată erau prea puţin utile; dar propunerea lui n-a fost acceptată, ca şi aceea a altui umanist, Lorenzo Valla (*Elegan-tiarum latinae linguae* *, 1443, praef.), anume că artele „cele mai apropiate de cele liberale” (pictura, sculptura şi arhitectura) „tind la reprezentarea elegantă a lucrurilor”. Tot aşa, nu s-au acceptat propunerile scriitorilor din *Cinquecento*, ca artele de mai sus să fie separate de artele mecanice, ele fiind „nobile” (G.P. Capriano) sau „arte ale memoriei” (L. Gastelvetro). Nu s-au acceptat nici teoriile epocii barocului şi manierismului, ca artele să fie împărţite în „imagistice” (Menestrier) sau „figurative” (E. Tezauro). Nu s-au admis nici tentativele de la începutul secolului luminilor, de a se împărţi artele după criteriul agrementului (arte „plăcute”, printre alţii la G.B. Vico). Se accepta numai acea clasificare al cărui criteriu

definitoriu îl constituia frumosul.

La răscrucea secolelor Renaşterii şi Barocului a apărut o nouă, mare clasificare a priceperilor, cunoaşterilor, care a exercitat o însemnată influenţă. A fost aceea a lui Francis Bacon. Ea era, foarte aproape de diferenţierea artelor frumoase, mai ales atunci când distingea (*De dignitate et*

— Titlul exact: *Eleganţiae latinae linguae* (Expresiile alese ale limbii latine; n. trad.). 108

augmentis scientiarum, Despre demnitatea şi progresul ştiinţelor, IL1) o grupă aparte de „priceperi" adică pe acelea fundamentate nu pe raţiune (ca ştiinţele), nici pe memorie (ca istoria), ci pe imaginaţie. Era, într-adevăr, un criteriu de bază pentru a despărţi grupa artelor de ştiinţe şi de meserii. Totuşi, în domeniul imaginaţiei Bacon includea numai poezia, văzând exclusiv în ea plăsmuirea fanteziei omeneşti. Muzica sau pictura însemnau pentru el cu totul altceva, în sensul că erau *artes voluptuariae* (desfătătoare), servind plăcerii văzului şi auzului; le privea deci ca pe nişte îndeletniciri practice şi le socotea ca făcând parte din aceeaşi grupă ca medicina şi cosmetica (*De dignitate*, ÎV, 2, precum şi *Advancement of Lear-ning*, ed. 1960, p. 109). A mai trecut multă vreme până ce s-a ajuns la o atare împărţire a artelor, în care să afle loc grupa artelor zise frumoase, deosebită de celelalte grupe.

IV. Clasificarea artelor în „frumoase" şi mecanice (Secolul luminilor)

O asemenea împărţire a fost săvârşită abia în epoca luminilor, când – în fine – s-a acceptat termenul de arte „frumoase". Sporadic apăruse ceva mai de timpuriu, în secolul al XVI-lea era deja folosită de Francisco da Hollanda (în portugheză: *boas artes*). În secolul următor, denumirea devenise mai familiară; către sfârşit ea apărea

în titlul unei cărţi a cărei temă o constituiau poezia şi artele plastice: *Cabinet des beaux-arts* al lui Charles Perrault (1690). Însă aceasta era doar un preludiu. Abia pe la mijlocul veacului următor, Charles Batteux enumera artele acestea într-o unică grupă şi le deosebea cu totul de celelalte, împărţind artele în frumoase şi mecanice. Cartea lui a apărut în 1747 sub titlul *Les beaux-arts reduits a un seul principe*.

A. În concepţia lui Batteux, grupa distinctă a artelor frumoase 2, se compunea din cinci: muzica, poezia, pictura, sculptura şi dansul (mai exact: arta mişcării, *Vart du geste*). Nota lor distinctivă era, după autor, menirea lor comună de-a place, dar şi faptul că imitau natura. Marea sferă a artelor (în sensul tradiţional) se împărţea pe-atunci în artele frumoase, a căror raţiune de-a fi e plăcerea produsă de ele – şi artele mecanice, a căror raţiune e utilitatea. Batteux le adaugă o a treia grupă – intermediară – având ca scop atât plăcerea cât şi utilitatea; această grupă numără numai două arte: arhitectura şi elocvenţa. Principiul diviziunii nu era nou: arte plăcute şi folositoare, de imitaţie şi de creaţie sau de creaţie şi de redare, iată ceea ce cunoscuseră veacurile străvechii Grecii. Noutatea rezidă în denumirea de arte „frumoase" – şi – mai mult în reunirea într-o singură grupă a multor arte aşa de diferite din atâtea puncte de vedere, ca artele plastice, arta cuvântului şi muzica. De fapt, era şi aceasta o inovaţie relativă, căci înrudirea dintre pictură şi sculptură era cunoscută de mult; din vremea Renaşterii, aceste arte erau cuprinse în denumirea comună de *am del disegno*. Varchi cuprindea pictura şi sculptura sub o singură denumire: *una sola arte*. Despre afinitatea dintre poezie şi pictură ne vorbeşte popularul dicton *ut pictura poesis*, la răspândirea căruia contribuise Horaţiu. Mai puţin apropiate păreau aceste arte de muzică, deşi în vechime muzica fusese

alăturată poeziei. Nimic mai natural decât includerea elocvenţei în acest tabel. Sub această denumire, în sistemul acelei epoci apărea tot ce se scria în proză: „proză sau elocvenţă, căci le socotesc drept unul şi-acelaşi lucru”, scria Batteux.

B. împărţirea propusă de e la fost admisă în curând. Chiar la doi ani după editarea cărţii.

2 P.O. Kristeller, *The Modern Sistem of Aris*, *n* – „Journal of the History of Ideas”, XII, 4, 1951, precum şi XIII, 1, 1952.

a apărut traducerea (liberă) în engleză, mentkxnând în titlu *5 poliţe* arts*, deşi nu cu totul aceleaşi: poezia, muzica, pictura, arhitectura şi elocvenţa, în 1751, anul apariţiei primului tom al *Marii Enciclopedii franceze*, problema clasificării artelor încă mai stătea în cumpănă. În articolul său *Ari* din *Enciclopedie*, Diderot se menţinea tot la vechea împărţire: arte libere şi arte mecanice; în schimb, d’Alembert, în al său *Discours* prelimi*naire* la *Enciclopedie*, se slujea de termenul „arte frumoase”, enumerând pictura, sculptura, arhitectura, muzica şi – în alt loc – poezia. Denumirea a trecut din limba franceză în alte limbi, ca italiana, germana, polona. În engleză la început s-a încercat de-a se impune numirea *poliţe arts* sau, după propunerea lui J. Harris (*Three Treatises*, 1744) *elegant arts*; în fine, s-a stabilit aceea de *fine arts*. În limba rusă s-a încetăţenit denumirea arte elegante, nu frumoase.

C. Opinia epocii luminilor accepta concepţia lui Batteux, dar cu o rezervă: nu recunoaşte cea de-a treia grupă, care adaugă artelor frumoase arhitectura şi elocvenţa. La aceasta a contribuit J.A. Schlegel, traducătorul lui Batteux în germană. Dacă Batteux însuşi nu reunise arhitectura şi elocvenţa cu artele frumoase, fusese din cauză că acestea – după opinia lui – se deosebesc prin ceva mai mult decât prin frumos, anume

prin imitarea naturii, ceea ce nu e cazul celorlalte două. La generaţia următoare teza a căzut: nu e prima dată când o concepţie oarecare capătă un alt aspect decât cel pe care i l-a conferit iniţiatorul. Clasificarea imaginată de Batteux a fost inclusă în teoria europeană a ştiinţelor, dar sub o formă mai simplă, conţinând numai două grupe, nu trei, adică numai artele frumoase şi cele mecanice. După ce arhitectura şi elocvenţa au fost anexate artelor frumoase, numărul lor a sporit la *şapte*, la fel ca odinioară artele libere şi artele mecanice. În teorie, numărul artelor era mult

UI Culte, rafinate, elegante (engl. În text; n. trad).

mai bine statornicit decât în tabelele ce le cuprindeau; la scriitorii secolului luminilor se repetă mereu noţiunile celor trei arte plastice: arhitectura, sculptura şi pictura, cu adaosul poeziei şi muzicii, ca nişte *altoiuri* printre artele frumoase; celelalte locuri, până la şapte, erau completate în mod variat: fie elocvenţa, fie teatrul, dansul, horticultura.

Clasificarea lui Batteux n-a constituit o invenţie genială. Ea era demult în germene. Multe asemenea clasificări fuseseră propuse şi mai înainte, dar n-avuseseră norocul acesteia. O dată admisă, ea a determinat o schimbare radicală în noţiunea însăşi a artei. Şi deşi nu era ideea unui geniu, definiţia lui Batteux a constituit cel mai important eveniment în istoria europeană a clasificării artelor.

D. Artele frumoase, *Us beaux-arts*, ocupau acum o poziţie privilegiată printre arte, aşa cum o avuseseră odinioară artele liberale. Artele frumoase erau opuse celor mecanice, precum mai demult artele liberale. Sulzer numea obişnuite *femein*) artele ce nu aparţineau grupei celor frumoase, întocmai cum se procedase cândva cu cele ce nu erau liberale. Şi cu toate că sfera artelor mecanice

(sau obişnuite, comune) a suferit şi ea o schimbare, totuşi ea nu mai includea pictura, sculptura, arhitectura.

Diferenţierea artelor frumoase a fost urmată curând de una din consecinţele ei directe: artele, deosebite de celelalte ca „frumoase”, devin *unicele* arte adevărate, iar denumirea de „arte” începe să fie aplicată numai lor. Cine spunea „artă”, se gândealao artă frumoasă, precum inevul mediu „artă” însemna numai o artă liberală. În lumea *artei* nu se schimbase nimic, dar în terminologia acesteia se petrecuse un salt. Termenul „artă” îşi restrânsese înţelesul. Prin aceasta se înţelegea acum numai clasificarea artelor *frumoase*. Totodată se lua în consideraţie clasificarea *produselor* artei (deci opere de artă), aşa prena cum odinioară se procedase la clasificarea meşteşugurilor şi dexterităţilor.

Secolul luminilor a conceput şi realizat o sarcină de ordin încă mai general decât împărţirea artelor, anume *împărţirea întregii activităţi* umane. Şi în acest proces arta şi frumosul au ocupat poziţii onorabile. S-a recurs la gândirea mai veche, îndeosebi a lui Aristotel, la împărţirea activităţilor umane în teoretice, practice şi „poietycae”, sau: cunoaştere acţiune, producţie. Sau altfel spus: ştiinţă, morală, arte frumoase. Această diviziune fusese mai demult impusă de englezi, iar în Germania Kant o dezvoltase şi contribuise masiv la răspândirea şi consolidarea ei.

E. Secolul luminilor împărţise artele în frumoase şi mecanice, dar nu se ocupase prea mult cu diviziunea în continuare a artelor frumoase. Cu o singură excepţie, dar considerabilă: artele literare s-au separat de cele plastice, „beletristica” de „artele frumoase”, *les belles-lettres* de *beaux-arts*. Fusese şi un moment de şovăire: beletristica (conform lui Batteux) fie că era inclusă în „artele frumoase” concepute în sens mai larg, fie că toate erau

opuse artelor nemecanice. Secolul luminilor şi-a lămurit perfect profunda dualitate a creaţiei: crearea de cuvinte şi crearea de obiecte. S-a luat deci atitudine contra lozincii imitării unui gen de artă de către celălalt, împotriva dictoanelor *ut pictura poesis* şi *ut poesis pictura*. Precum odinioară, în Renaştere, Leonardo, L. Dolce, B. Varchi, aşa şi-acum, chiar cu mai multă hotărâre, ca adepţi ai principiului separării între artele poetice şi plastice se manifestau Shaftesbury, Richardson, Dubos, Harris, Diderot.3 Cel mai hotărât şi mai categoric vorbeşte Lessing (*Laocoon*, 1766): „Pictura, ca şi poezia, se serveşte de diferite semne: semnele picturii sunt figurile şi culorile în spaţiu, semnele poeziei – sunetele articulate în timp. Semnele picturii sunt

3 Gî. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le roman-*lX3 *tisme*, Paris-Krakfiw, 1925.

naturale, semnele poeziei sunt arbitrare [...]. Pictura poate reprezenta obiecte ce stau alături în spaţiu, poezia – obiecte ce se succed în timp". 4 Astfel, după cum spune Goethe (Dich*tung und Wahrheit,* II, 18), „a fost explicată deosebirea dintre arta plastică şi arta cuvântului".

În convingerea că asemănările dintre cele două genuri de arte e totuşi în număr aproape egal cu deosebirile lor, M. Mendelssohn (*Betrachtun-gen*, 1757) a căutat să le trateze pe toate în mod unitar – şi din 1771 J.G. Sulzer (*Allgemeine Theorie der Schonen Kiinste*, 1771 – 1774) s-a străduit să-i aplice metoda. Goethe, în recenzia cărţii respective, publicată în acelaşi an, a ironizat ideea reunirii laolaltă a unor lucruri, după opinia lui, atât de diferite. 5 Să adăugăm că Mendelsohn şi Sulzer nu examinaseră mai adânc justeţea diviziunii artelor în „frumoase" şi literare, şi nici nu văzuseră deosebirea mai profundă dintre acestea. E încă un prilej de-a ne da seama că împărţirile artelor pot fi şi au fost înţelese în mod variat.

F. Ca şi-n alte probleme de estetică, ultimul cuvânt în secolul al XVIII-lea l-a avut, în această privinţă, Kant. În *Critica puterii de judecare* (1790), el a făcut oarecum un bilanţ al celor realizate de secolul său în materie de diviziune a artelor. Dintre arte, le separă pe cele frumoase, dar într-un mod mai complex: artele erau separate în *mecanice* şi *estetice* şi abia după aceasta în plăcute şi frumoase. Pe acestea le separă în continuare şi nu numai într-un singur fel: conform lui Platon, le diviza în arte ale adevărului şi arte ale aparenţei, numărând arhitectura printre primele şi pictura printre celelalte. Le mai împărţea şi în arte ce operează cu obiecte existente în natură şi altele operând cu obiecte create de arta însăşi.

4 EI. J. Bialoslocka, *Lessing şi artele plastice* (în lb. pol., v. O.E. Lessing, *Laokoon*, Wrocław-W ai szawa-Krakow, 1962).

5 Recenzie retip. În: *Werke*, Woimav, 1896, t. 37, p. 206; cf. P.O. Kristoller, op. cit.

Iar în cea mai originală dintre toate diviziunile sale, el deosebea tot atâtea specii ale artei câte moduri de expresie şi de comunicare a gândirii şi sentimentelor sunt accesibile omului. Credea că acele moduri sunt trei: cuvinte, sunete şi gesturi, corespunzând la trei genuri de arte frumoase: poezia şi elocvenţa, ce se slujesc de cuvinte, muzica, ce se slujeşte de sunete, iar cele ce se slujesc de gesturi sunt pictura, sculptura şi arhitectura.

V. Clasificarea artelor frumoase (epoca modernă)

În secolul trecut, cercetătorii s-au ocupat de clasificarea artelor mai puţin decât în cel precedent, iar după cotitura efectuată atunci în materie de noţiune a artei, clasificările s-au referit la arte într-un sens mai limitat al cuvântului – şi anume la artele *frumoase*.

A. La începutul secolului al XIX-lea, aceste clasificări se distingeau printr-o metodă specială. Punctele de plecare

ale clasificărilor mai vechi fuseseră de obicei modalităţile artelor practicate efectiv; metoda consta în compararea lor, iar intenţia era sistematizarea diverselor ramuri de artă.

Dar sistemele filosofiei idealiste din secolul trecut concepeau împărţirile artei procedând de la alt punct de plecare, cu altă metodă şi cu alte intenţii: punctul de plecare era *noţiunea* de artă, metoda – dezmembrarea ei, intenţia – căutarea variantelor. Procedeul era aprioric, după cum cel dinainte (în genere) fusese empiric. Adevărul e că orice asemenea clasificare avea un dublu punct de sprijin: datele sunt empirice şi examinarea e noţională; totuşi acum pivotul acestor teorii se deplasează brusc. Clasificările apriorice au apărut deja la generaţia ce-a urmat după Kant. Schelling, în chip tot atât de inoperant pe cât de spectaculos, 115 clasifica artele după criteriul raportului lor faţă de infinit, iar Schopenbauer – le raporta la voinţă, textură a sistemului său metafizic.

Autorul polonez Libelt, în cartea sa *Estetica sau Ştiinţa frumosului* (1849, p. 107) nu numai că a egalat clasificările germane, dar încă le-a întrecut din punctul de vedere al artificialităţii arbitrarului. A împărţit artele după idealul spre care tindeau şi idealul putea fi sau frumosul sau adevărul sau binele; le mai împărţi şi după felul cum acest ideal plăsmuieşte şi modelează artele în spaţiu, în timp sau în viaţă. De aici a rezultat următoarea clasificare:

I

Arte ale Arhitectura – idealul frumosului în formei Sculptura – idealul adevărului spaţiu

Pictura – idealul binelui

II Muzica – idealul frumosului în

Arte ale Poezia – idealul adevărului timp conţinu – tului Elocvenţa – idealul binelui

III

Arte Idealizarea naturii – idealul sociale frumosului în
Educaţia estetică – idealul viaţă adevărului Idealizarea socială – idealul binelui

Pentru completare, se cuvine să mai lămurim că rubrica intitulată de Libelt „idealizarea naturii" se diviza la rându-i tot în trei: Horticultura, sau înfrumuseţarea naturii însăşi – Veşmântul, sau înfrumuseţarea trupului – Podoabele, sau înfrumuseţarea vieţii.

Ceea ce a făcut Libelt (şi alţi esteticieni ai vremii lui) se poate caracteriza în felul următor: pentru deosebirile reale dintre arte ei căutau explicaţii nerealiste (şi artificiale).

Cam aşa s-a prezentat şi binecunoscuta împărţire a lui Hegel însuşi – mai de timpuriu, căci încă din 1818 el îşi publicase ale sale *Vorlesungen iiber die Ästhetik*. După opinia lui, artele se împărţeau în: simbolice, clasice şi romantice. Esenţa acestei clasificări era însă de factură deosebită: Hegel nu se călăuzea după speciile artelor, ci după *stilurile* ce se manifestă succesiv în cadrul diverselor specii. Această idee a fost fertilă, căci de-a lungul unui secol şi jumătate care a urmat, au fost concepute multe alte clasificări similare. Însă aceasta însemna realizarea unei alte sarcini decât a celeia pe care de veacuri încerca s-o îndeplinească operaţia de clasificare a artelor.

B. Marile sisteme se epuizaseră pe la mijlocul veacului trecut, şi locul lor a fost luat de cercetări mai empirice. Clasificările fundamentate pe enumerarea *posibilităţilor* au fost din nou subordonate artelor practicate efectiv. Centrul esteticii se afla acum în Germania. În domeniul clasificării artelor, autorii au dovedit o notabilă inventivitate. Existau antecedente: clasificările lui Kant precum şi cele ale lui F. Th. Vischer, cel mai consecvent dedicat esteticii dintre discipolii lui Hegel, care, ţinând seamă de artele ce se dezvoltau sub

raport faptic, le împărţea după genul imaginaţiei: arta este reproductivă în domeniul plastic, e creativă în muzică şi, cum afirmă el însuşi, e „poetică” în poezie.

În a doua jumătate a veacului trecut, artele (frumoase) s-au împărţit în diverse moduri: cele percepute cu văzul şi cele percepute cu auzul, cele creative şi cele „reproductive”, apoi arte ale mişcării şi arte statice, în arte care necesită executanţi sau interpreţi (cum e muzica) şi arte care n-au nevoie de-aşa ceva (pictura); în arte care prezintă toate părţile operei concomitent, arte ce se desfăşoară în timp, ca muzica şi literatura; arte care suscită asociaţii de idei bine definite (pictura sau arta cuvântului) şi altele care suscită asociaţii nedefinite cum e muzica. Mai târziu, odată cu noile curente, artele au început să fie

— Cf. N. Hartmann, *Estetica*, trad. În rom. de Const. Floru (Bucureşti, Ed. Univers, 1974, p. 106, 291, passim. N. trad.).

Împărţite în figurative şi nonfigurative, său – cum se mai numeau – concrete şi abstracte, asemăntice şi semantice. Cu deosebire fusese intens uzitată împărţirea artelor în *pure* şi *aplicate* – pereche de noţiuni tipică secolului trecut, după cum era odinioară perechea *libere* – *vulgare*, apoi *libere* şi *mecanice* – şi constituind întrucâtva ecoul acelora.

La aceste împărţiri se făcea uz de diverse *fundamenta divisionis* („fundamente ale clasificării”): artele se împărţeau după simţurile cărora li se adresau, după funcţia lor, după modurile de efectuare, de acţiune, de folosinţă, după felul elementelor componente. Atare diviziuni se răspândeau. foarte repede şi deveneau un bun obştesc, anonim. În fine, a ieşit la iveală un fapt deosebit: în ciuda diverselor principii de diviziune, rezultele erau similare, artele se repartizau în aceleaşi grupe ca şi cum

împărţirea lor n-ar fi format obiectul vreunei dispute şi discutabil ar fi fost numai principiul iniţial. Lucrul acesta se evidenţiază lămurit în tabelul alcătuit de către M. Dessoir (*Ästhetik und allgemeine Kunstwis-senschaft*, 19 obj:

ARTE ALE SPAŢIULUI
(„ale imobilităţii şi existenţei simultane ”)
Sculptura Pictura
ARTE ALE TIMPULUI
(„ale mişcării şi succesiunii”)
M i în i e a Poezia

Arte ale imitaţiei, ale asociaţiilor definite, ale *formelor reale*

Arhitectura Muzica

Arte plastice (mijloace afective – imagine spaţială)

Arte libere, ale asociaţiilor indefinite, ale *formelor ireale*

Arte poetice (mijloace afective – gest auditiv /Laut-Gebărde/)

Totuşi Dessoir, mare autoritate a epocii în materie de estetică, îşi încheia trecerea în revistă a clasificărilor cu această concluzie pesimistă: „Se pare că nu există un atare sistem al [clasificării] artelor, care să satisfacă toate exigenţele” (*Es scheint kein Sistem der Kiinste zu geben, das allen An-spruchen geniigte*).

C. Dar încercările de clasificare n-au încetat. În 1909 J. Voikelt formula alte propuneri, dacă nu noi, cel puţin exprimate în chip savant: arte cu conţinut obiectiv şi neobiectiv (*Kiinste mit dinglichem und mit undinglichem Gehalt*); apoi arte ale formei şi-ale mişcării (*Kiinste der Geformt-heit und der Bewegung*), arte realmente corporale şi aparent corporale (*wirklich korperliche und scheinkorperliche Kiinste*). În acelaşi an, esteticianul polonez K.F. Wize (într-o carte germană) propune

împărţirea artelor în plastice, sonore şi dinamice. *Encyclopaedia Britannica* din 1910 împărţea artele – în mod tradiţional – în arte imitative şi neimitative, în libere şi auxiliare, în arte care dau formă şi pun în mişcare, grăitoare (*sfiaping*, *moving*, *speaking*). Iar eminentul psiholog german O. Kulpe revenea în 1907 la o împărţire încă mai banală: arte optice, acustice şi optico-acustice. Era un fel de renunţare la consideraţiile filosofice formulate pe tema clasificării. Totuşi detaşarea poeziei de teatru (plasat în altă rubrică) şi plasarea ei în aceeaşi grupă cu muzica trădau insuficienţa unei clasificări atât de simple.

D. După cele două războaie mondiale, problema clasificării artelor a trecut pe-al doilea plan, deşi s-au mai ivit noi tentative, s-au mai propus noi principii. Germania încetase de-a mai fi centrul esteticii şi teoriei artei. În Franţa, remarcabilul gânditor ce semna cu pseudonimul Alain, între anii 1923 – 1939, împărţea foarte original artele în sociale şi solitare: dintre acestea din urmă făceau parte pictura, sculptura, ceramica, parţial arhitectura, şi considera că ele se justifică integral prin atitudinea artistului faţă de propria-i operă, fără să ţină seama de actualul sistem al rela

119 ţiilor dintre oameni. E. Souriau (*La correspondance des arts*, 1947) împărţea artele în plastice şi ritmice. În S.U.A., S. Langer (1953) propunea împărţirea artelor după genul de iluzie pe care-l procură. Th. Munro le împărţea (*The Arts and their Inter-relations*, 1951) în alt mod, anume în geometrice şi biometrice, adică după cum operează: cu abstracţiuni sau cu forme vii. L. Adler le diviza în directe (fără unelte) şi indirecte (săvârşite cu ajutorul instrumentelor), diviziune simplă şi masivă, separând de-o parte artele plastice, de cealaltă pe cele acustice; de-o parte, pe cele „apollinice”, de alta

„dionisiace”; însă această simplitate e obţinută prin omiterea cărţilor şi instrumentelor muzicale, poezia şi muzica reducându-se la arte vocale. În Polonia, J. Makota (*Despre clasificarea artelor frumoase*, 1964) dezvoltând principiile călăuzitoare ale fenomenologiei lui R. Ingarden, împărţea artele după „straturile” pe care le conţin.

O trăsătură caracteristică a unor asemenea tentative constă în formularea mai multor clasificări de către unul şi acelaşi autor: aşa procedară Dessoir, Volkelt, Munro. Nici în această trăsătură nu-i nimic nou, fiindcă aşa au făcut de mult Platon, Plotin şi Cicero; Aristotel scria că artele se diferenţiază între ele sub mai multe raporturi, atât prin modalitate cât şi prin mijloacele şi obiectul procesului de creaţie şi că fiecare asemenea raport duce la împărţirea într-alt fel a artelor. Pe Alsted nu l-a depăşit nimeni în materie de criterii multiple pentru împărţirea artelor. De altfel şi Kant a încercat să dea mai multe clasificări.

E. Un atare pluralism prezintă măsura dificultăţii de a soluţiona problema clasificării artelor. Dificultatea aceasta nu e cu deosebire tipică pentru epoca noastră, epocă înclinată mai degrabă spre soluţii extreme, exagerate. Contemporanii vor să aibă tot sau nimic, să aibă o clasificare definitivă ori să renunţe definitiv la orice clasificare.

Printre clasificările actuale sunt unele axate pe aspiraţii *maximaliste*, mergând în această privinţă mult mai departe decât filosofii idealişti din veacul trecut. Cea mai cunoscută clasificare de felul acesta e a lui E. Souriau (op. cit., 1947). El divizează artele în arte ce operează prin linie, altele operează prin masă, prin culoare, prin mişcare, prin sunete articulate şi sunete nearticulate, ajungând iarăşi la cifra de şapte, preferată în Evul mediu. Dar aici ea posedă un dublu caracter, căci fiecărui domeniu de artă Souriau îi atribuie două posibilităţi: există arte ale

realităţii abstracte şi arte menite a reprezenta realitatea; pictura „pură”, e despărţită de pictura cu caracter de reprezentare; alături de muzică (în sensul obişnuit), Souriau plasează muzica descriptivă ca o artă separată. Acest sistem al celor 14 arte se poate reprezenta grafic în chip de cerc, figură geometrică închisă şi pretinzând să înfăţişeze nu numai artele actualmente practicate, ci în genere toate cele care ar fi posibile; s-ar putea spune că e o clasificare în continuă creştere, în care vor găsi loc toate artele cu putinţă, deci şi cele ale viitorului; Souriau a vrut să le prevadă, prin urmare nu fără motiv dăduse uneia din cărţile sale titlul *Viitorul esteticii* (*Uavenir de Vesiheti-que*, 1929). Dar cu ce preţ e obţinută această alcătuire 1 Nu numai că „muzica descriptivă” e detaşată de muzică, dar pe lângă literatura de ficţiune se află şi arta prozodiei pure, care încă nu există şi nici nu se ştie dacă va exista vreodată. F. De mult mai mare simpatie s-a bucurat în zilele noastre o părere diametral opusă, anume cea *minimalistă*, punând la îndoială valoarea ştiinţifică, valabilitatea sau aplicabilitatea diviziunii artelor. Întâlnim opinia aceasta (D. Huisman) chiar în anturajul lui Souriau, care susţine că în operaţia de diviziune a artelor, „e greu să se evite artificialitatea”. Această opinie pesimistă se sprijină pe rezultatul neînsemnat al eforturilor multiseculare, precum şi pe dificultăţile întâmpinate de toate încercările de clasificare. Principalele dificultăţi sunt următoarele două: 1. E cu neputiţăăistra-tţ-nl Pe t artele, 121 întrucât sfera lor nu fcRybfetă, ftini exist i un con-[„G. DIMA”.

sens asupra întrebării ce e arta şi ce nu este ea, ce activităţi şi ce produse omeneşti aparţin artelor şi ce nu le aparţin. Se aplică diverse criterii: ce înseamnă artă conform unuia, nu mai înseamnă arta după altul, de unde provin ezitări în ceea ce priveşte sfera artelor. Dacă e

suficient să considerăm drept artă un produs uman corespunzând cerinţei de-a produce plăcere, atunci parfumurile sunt opere de artă; dar ele nu sunt aşa ceva, deoarece unei atare opere i se cere şi-un conţinut spiritual. În genere se consideră ca aparţinând artei acelea care posedă o denumire proprie, o tehnică proprie, producători proprii şi o anumită poziţie socială; dar asemenea procedare poate să ducă totuşi la omiterea altor arte ce nu s-ar încadra perfect în asemenea criteriu.

2. Dacă e greu să stabilim ce e arta, cu atât mai greu ar fi să precizăm ce e o *artă*. Pentru Aristotel, tragedia şi comedia erau două arte diferite, la fel cântatul din flaut şi cântatul din citară, căci impuneau alte dexterităţi. În timpul Renaşterii, sculptura în lemn trecea drept altă artă decât sculptura în piatră, decât turnarea în bronz şi modelarea în ceară; fiecare din ele îşi avea propriul său nume, nu exista o denumire comună. Cum ar fi putut fi tratate drept o singură artă, dacă ele aveau o tehnică diferită şi utilizau alte materiale? Alsted socotise că munca depusă la statuile în piatră şi în metal forma o singură artă, însă vedea totuşi patru arte acolo unde noi vedem doar una, „sculptura”. Dacă sfera sculpturii e, ra privită de regulă mai restrâns, a picturii adesea în sens mai larg. În vremea barocului, picturii îi aparţineau spectacolele teatrale, construirea arcurilor de triumf, *castra doloris*, focurile de artificii, chiar şi horticultura. Cum s-ar fi putut clasifica artele, dacă sfera lor şi limitele dintre ele se datorau convenţiilor, iar convenţiile erau mereu supuse schimbării?

Nu numai denumirile artelor îşi schimbau semnificaţia, ci se schimbau, se amplificau artele înseşi.

— Cenotafe ornamentate cu figuri alogorice, proprii pom pei funerare a secolului al XVII-lea (n. trad.).

Actualmente, lângă pictura figurativă stă cea

abstractă, la fol stau lucrurile cu sculptura – şi cum dintotdeauna pictura şi sculptura s-au considerat drept arte reproductive, arte ale redării, însăşi divizarea artelor în arte reprezentaţionale şi arte creatoare rămâne sub semn de întrebare. 3. Poate că totuşi în acest noian al diviziunilor, unora dintre acestea să le fie dat să se salveze, înainte de toate, se disting artele concrete şi artele cuvântului.

În arta actuală, clasificarea devine dificilă din pricina lipsei de unitate intenţională a tematicii, a amestecului într-o singură operă a diverse motive înlănţuite „fără o legătură vădită, aşa cum se înlănţuiesc în viaţă", ca să-l citărm pe G. Apollinaire:

„Notre art moderne/mariant souvent sans lien aparent comme la vie/Ies sons les gestes les couleurs les cris les bruits/la musi-que la danse l'acrobaţie la poésie la peinture/ Ies choeurs les actions et les decors multiples" (*Les mamelles de Tiresias*).

Nu încape îndoială că unele arte *înfăţişează lucrurile*, iar altele numai le *sugerează* cu ajutorul *semnelor* limbajului. Deosebirea aceasta s-a observat de mult şi s-a scris despre ea în diverse epoci. Doar Cicero a fost cel care opunea artelor „mute" artele „vorbite", iar Augustin scria că într-un fel arată o imagine şi-n alt fel o literă (*aliter videtur pictura*, *aliter videntur litterae*). În afară de poezie, nicio altă artă nu mai e creatoare: aşa judeca Sârbiewski, opunând una alteia cele două categorii. Numai poezia e creaţia imaginaţiei şi-n afară de ea nicio altă artă: aşa împărţea Fr. Bacon cele două genuri de artă. Dualitatea „arte concrete – arte ale cuvântului", a fost exprimată în secolul luminilor, opunându-se *beaux-arts* şi *belles-lettres*. Goethe scria că între ele există o prăpastie uriaşă, monstruoasă, (*ungeheure Kluft*). În secolul trecut se gândea la fel: E. von Hartmann împărţea artele în arte ale

vizualităţii şi arte ale imaginaţiei (1887). Aceeaşi împărţire o are în 123 vedere Th. Munro (1951) când, după criteriul

„Modului de comunicare" (*transmission*), divizează artele în acelea care înfăţişează obiectele şi cele care numai le sugerează.

Această împărţire în arte concrete şi arte ale cuvântului poate fi considerată ca prea modestă, însă ea prezintă un rezultat sigur al îndelungilor eforturi de clasificare pe tărâmul artelor. De fapt, aceste eforturi n-au durat peste măsură de mult: două milenii au trebuit ca să despartă artele frumoase de celelalte, iar împărţirea artelor frumoase a fost iniţiată abia în secolul al XVIII-lea.

3

ARTA:
ISTORIA RAPORTULUI DINTRE
ARTĂ ŞI POEZIE

Aliter eram videtur pictura, aliter videntur litterae
(Altfel e văzută pictura, altfel se văd literele)
AURBLIUS AUGUSTINUS

I. Noţiunea greacă şi noţiunea actuală despre artă

„Poezia", „muzica", „arhitectura", „plastica" – toţi aceşti termeni sunt de origine grecească. Popoarele moderne le-au prelua* de la greci pentru a desemna artele. Le foloseau şi grecii vechi, dar cu semnificaţie considerabil diferită. În genere, erau termeni mult mai largi, nelimitându-se la probleme artistice.

„*Poesis*", din care provine „poezie", desemna iniţial pentru greci ceea ce însemna „producţie" îndeobşte (de la „*polein*" – a face, a produce) şi abia mai târziu semnificaţia termenului s-a limitat la producţia de un anumit gen, adică la producţia de versuri. La fel „*poietes*", de unde provine cuvântul „poet", desemna la început pe oricine producea ceva.

„*Musike*" însemna orice activitate ocrotită de Muze şi

în mod adiacent, arta sunetelor. „*Musi-kos*” era denumirea aplicată nu numai muzicantului în sensul de astăzi, ci în sens mai larg oricărui om cu adevărat *educat*, temeinic instruit, cunoscător al artelor şi priceput în practicarea lor. „*Architekton*” era *cârmuitorul unei producţii* spre deosebire de lucrătorii ce-i erau subordonaţi, iar *architektonike* avea deopotrivă înţelesul de artă sau 125 ştiinţă „prin excelenţă”.

Mai înainte grecii nu posedau denumiri pentru desemnarea acelor ramuri ale artei, care erau gloria culturii lor. Nu le posedau, fiindcă n-aveau nevoie de ele, căci îndeobşte nu se slujeau de atare noţiuni, aşa cum sunt astăzi cele de poezie, muzică, arhitectură, plastică. Lucrul ni se pare neverosimil, nouă care suntem atât de obişnuiţi cu asemenea noţiuni; le folosim în permanenţă, aşa încât ni se pare că au fost create de natură ca forme indispensabile pentru desemnarea unor fenomene artistice. Totuşi istoria arată că indispensabile nu erau: tocmai grecii, care-au făcut atâta pentru artă, nu le utilizau atunci când creaţia lor prospera în modul cel mai înalt. Chiar în vremurile marilor tragici când se clădea Parthenonul şi se făureau operele lui Fidias şi Praxiteles, aceste noţiuni erau puţin uzitate, nu jucau în sistemul noţional nici pe departe rolul pe care-l joacă astăzi. Asta nu înseamnă că noţiunile grecilor despre artă ar fi fost cu totul neglijate – ci numai că erau altele decât ale noastre.

Deşi arta noastră provine în linie relativ dreaptă din arta grecilor, totuşi arta lor, raporturile artistice şi prin urmare deopotrhră opiniile în materie de artă, nu erau aceleaşi ca ale noastre. În primul rând, ansamblul artelor era altul. Îi lipseau câteva ramuri, care astăzi sunt din cele mai răspândite. N-aveau poezia scrisă, ci numai pe cea vorbită sau mai bine zis cântată. Muzica lor, deşi folosea instrumente, era în esenţă o muzică vocală, muzică

instrumentală nu exista. Arta lor arhitectonică includea temple şi clădiri unde se conservau tezaurele, eventual porţi de oraşe, edificii administrative, în schimb nu cuprindea casele de locuit.

Alta era şi *diviziunea muncii artistice*. Anumite arte, practicate astăzi separat, la greci erau practicate laolaltă şi considerate drept o singură artă, de exemplu muzica şi dansul, un singur termen fiind în genere suficient pentru a le desemna pe amândouă. Când termenul „muzică” s-a specializat în sensul artei sunetelor, adesea el era unit cu dansul. Din aceste combinaţii au rezultat 12

unele concepţii, pentru noi paradoxale, ca aceea conform căreia muzica posedă o anumită prioritate asupra poeziei, pentru că acţionează asupra văzului şi auzului, pe câtă vreme poezia acţionează asupra unui singur simţ – auzul. f

Invers – alte domenii ale artei, astăzi tratate laolaltă, erau separate pentru antici, fiind exercitate de alţi specialişti. De exemplu, meşterii constructori de temple nu construiau locuinţe, înaintea epocii elenistice, deci în secolul al III-lea î.e.n., în Grecia nu erau palate, ci clădiri pur utilitare fără pretenţii de monumentalitate şi decoraţie, la cu totul alt nivel de construire decât sanctuarele. Deci le efectuau alţi meseriaşi, în ambele cazuri munca era diferită, şi altfel erau produsele. Legătura între grupe lipsea şi nu-i de mirare că pe-atunci nu se crease o noţiune comună a arhitecturii care-ar fi reunit cele două grupe. Raporturi similare existau în domeniul sculpturii, al muzicii sau al literaturii; pretutindeni se observă diviziunea executanţilor în grupe mai mici, pretutindeni era o lipsă de legătură între ele şi pe lângă acestea lipsa noţiunilor generale corespunzătoare.

Dacă regimul artelor la greci era diferit de-al nostru,

cu-atât mai mult erau diferite *noţiunile* lor *despre artă*, diferite pe plan dublu; şi mai întâi de toate, apropiau între ele fenomene artistice în alt mod decât o fac oamenii moderni. De-aici decurge operaţia de formare a noţiunilor: care anume fenomene sunt apropiate între ele şi cum se unesc într-o unică noţiune. Vorbirea părea grecilor legată mai strâns de melodie şi de ritm, de-aceea artele ce acţionau prin verb, melodie şi ritm, artele cuvântului, muzicii şi dansului, se combinau în sfera unei singure noţiuni. De la tragedie şi comedie, constituind ansambluri poetico-muzicale şi dansante, până la muzica propriu-zisă ori la coregrafie, nu era o distanţă mai mare decât până la artele ţinând strict de cuvânt. Pentru greci – cu totul altfel decât pentru noi, care facem

1 E. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den* 127 *Alten*, 1834.

uz de alt sistem noţional – tragedia sau comedia erau noţional reunite deopotrivă de temeinic cu muzica şi cu dansul, cu poezia epică sau lirică.

În al doilea rând, pe tărâmul artei, grecii confereau noţiunilor alt grad de generalizare decât se face în timpurile moderne. Aici se află poate cea mai mare deosebire dintre sistemele noţionale – cel vechi şi cel nou. Căci grecii n-au avut nevoie de aceste noţiuni generale, care nouă ni se par cele mai curente şi necesare: poezia, muzica, plastica, arhitectura.

Ei aveau, ce-i drept, noţiuni încă mai ample, adică o noţiune generală despre „artă”, de altfel diferită de cea a noastră. Totuşi ei dispuneau îndeobşte numai de *noţiuni cu sferă mai restrânsă*, de genul „epicii” sau „ditirambicii”, al „curtatului din flaut” sau „la liră”. Încă Aristotel, stabilind care sunt artele de imitaţie, numea pe rând tragedia şi comedia, lirica, epica şi ditirambica, în loc să le reunească simplu în noţiunea generală de poezie. La fel menţiona

„auletica” * şi arta citarezilor ** „citharica”, fără să le ataşeze muzicii, aşa cum ar face astăzi oricine. Tot aşa, la greci nu se reuneau în aceeaşi noţiune mai largă sculpturile în piatră şi în bronz: ele constituaiu două ramuri artistice deosebite, efectuate în alt mod şi de regulă, de către alţi oameni.

Un atare sistem noţional n-a fost opera întâmplării, ci îşi avea sursa în stricta diviziune a muncii între artişti şi mai ales în *modul de a concepe arta*, diferit de-al nostru. Căci grecii considerau arta din punctul de vedere al activităţii artistului, nu din acela al experienţelor privitorului şi ascultătorului. Prin urmare, aici nu mai opera cel mai important factor de legătură dintre arte, ci numai diversitatea artelor, practicate fiecare din alt material, cu alte mijloace şi de către alţi oameni.

Deci, dacă am compara sistemul grecesc al noţiunilor cu sistemul nostru, am putea zice că grecii

— De la *aulisis* – arta cântării din flaut (n. trad.). ** *Citarea* era cel ce cânta din citară (citeră) asemănătoare cu lira (n.trad.).

posedau vârful piramidei noţiunilor artistice, precum şi baza lor: vârful era noţiunea de artă, iar baza – o serie de noţiuni foarte speciale, foarte restrânse. Dar n-aveau centrul noţiunilor medii, cu care operează cel mai mult gândirea modernă. Vom vedea mai jos, de altfel, că vârful suprem al sistemului grecesc era diferit de cel al sistemului actual, sau mai bine zis acel sistem avea două vârfuri, nu unul.

În cadrul său, păreau juste unele teze care nouă – adepţi ai altui sistem – ni se par adevărate paradoxuri. Teza cea mai paradoxală e următoarea: sectoarele producţiei, pe care le privim ca specii ale „artei”, pentru greci nu aparţineau unui gen comun, cu deosebire când era vorba de plastică şi de poezie: prima, ţinea de artă, iar

a doua nu.

II. Noţiunea de artă

Variabilele clasificări ale poeziei şi plasticii la greci apar în chipul cel mai lămurit în variabila preţuire ce se acorda poetului şi artistului plastic. Încă prin secolul al V-lea şi chiar în al IV-lea, artiştii plastici erau priviţi ca meseriaşi, iar poeţii ca un fel de profeţi şi filosofi. De-aici provenea faptul că într-un fel cu totul deosebit se înţelegeau pe atunci poezia şi mai cu seamă arta. Noţiunea de artă era astfel concepută încât includea plastica, dar nu şi poezia. „Artă" („*technè*") se numea la greci orice *producţie cerând pricepere*, o dexteritate, deci efectuată conform unor principii şi norme. Acestei precizări îi corespunde munca arhitectului sau a sculpturului, dar totodată şi munca diferiţilor meşteşugari. Toţi aceştia, în gândirea greacă, erau meşteri – artişti (*technitaie*), activitatea şi produsele lor aparţineau artei în grad egal. Deci noţiunea de artă avea un alt conţinut, sau mai degrabă o altă sferă decât cele de astăzi. Era o noţiune de care se slujeau filosofii cât şi oamenii obişnuiţi în vorbirea curentă. Iată un exemplu desprins din gândirea lui Aristotel: arta e „capacitatea de a efectua ceva cu înţelegerea adecvată".

Pentru practicarea artei – în sensul ei larg, grecesc – era necesară o capacitate fizică, dar şi una intelectuală, deci nu numai dexteritate, dar şi pricepere. De aceea arta, cu toate că în sfera ei includea munca teslarului şi pe a ţesătorului, era considerată de greci ca făcând parte dintre activităţile intelectului. E adevărat că ei opuneau artei cunoaşterea şi teoria, însă puneau totuşi accentul pe faptul că ea se sprijinea pe ştiinţă şi, într-un anumit sens, o numărau printre ştiinţe. Pentru ei, arta era o „ştiinţă productivă" (*poietike* epis*teme*), cum o numea Aristotel, spre deosebire de ştiinţa teoretică sau de cunoaşterea (în

sine). În ochii grecilor, care gândeau în categorii universale, arta constituia o ştiinţă de înaltă clasă: era considerată ca superioară simplei experienţe, căci reprezenta o ştiinţă generală, textura intimă a artei o formează regulile procesului de producţie şi regulile nu pot fi decât generale.

Astfel înţeleasă, arta era un fenomen complex şi contradictoriu contrastând cu natura, ca operă a omului, fiind activitate practică, dar opunându-se cumva practicii, ca activitate a intelectului; e. a se opunea hazardului, căci avea un ţel conştient, Mar se opunea şi experienţei, de vreme ce poseda un fond de reguli generale.

Acest mod de a înţelege arta („technè") nu ne este străin nici nouă. Dar pentru noi această „technè" este, mai degrabă, „arta aplicată". Ca *artă*, fără alt epitet, noi înţelegem mai ales „artele frumoase" – noţiune mai restrânsă, cuprinzând abia o parte din sfera noţiunii despre artă a grecilor. Pentru acest domeniu restrâns, grecii nu posedau nicio denumire, căci ei nu distingeau – după cum s-a văzut – o atare clasă de fenomene.

Tradiţia noţiunii greceşti a durat îndelung-întreg Evul mediu, latinul „ara" n-a însemnat altceva decât grecescul „*technè*". Abia cu timpul s-au diferenţiat „artele frumoase", care în epoca modernă au ocupat un loc de frunte printre arte 13

şi până la sfârşit şi-au însuşit numele de „arte" prin excelenţă. De-aici faptul că, atunci când se spune „arte", se înţelege abia o parte – cea mai importantă – a vechii sfere mai largi. Acea noţiune antică s-a perimat cu-ncetul şi treptat a ieşit din uz, lăsând în loc noţiuni mai limitate. Sfera noţiunii greceşti era mai cuprinzătoare decât cea modernă referitoare la artele ce nu sunt „frumoase" – adică includea şi artele teoretice (ştiinţele), precum şi meseriile. Dar, cum vom vedea, era mai limitată, în sensul

că nu cuprindea poezia.

Faptul că grecii uneau laolaltă cu artele frumoase – pictura, sculptura, arhitectura – şi meseriile, îşi avea o raţiune profundă. Ei erau convinşi că esenţa muncii sculptorului şi teslarului, a pictorului şi-a ţesătorului e aceeaşi, că nu-i altceva decât o „producţie realizată cu pricepere", trăsătură comună tuturor. Această trăsătură reuneşte diversele ramuri ale procesului de creaţie, cum sunt pictura şi sculptura – şi deopotrivă meseriile. Sculptorul şi pictorul lucrează cu alte materiale, cu alte unelte şi cu alte mijloace tehnice – dar coeficientul comun consta pentru greci în aceea că toate erau o activitate realizată competent. La fel era şi producţia meseriaşului. Deci noţiunea generală, care trebuia să îmbrăţişeze toate ramurile plasticii, nu putea să nu cuprindă şi meseriile.

Artele „frumoase", cum au fost numite mai târziu, nu formau la greci o subclasă separată a artelor. Artele nu se despărţeau în frumoase şi meşteşugăreşti, o atare diviziune pe atunci era necunoscută. Mai curând se credea că orice artă, în cel mai larg înţeles al termenului, poate să atingă armonia, deci frumosul, că *oricare* dă posibilitatea meseriaşului (*demiurgos*) şi meşterului (*architekton*) să se distingă.

Artele erau împărţite altfel: în libere şi auxiliare – în funcţie de cerinţa efortului fizic – împărţire normală şi îndeobşte recunoscută, deşi exprimată în termeni diferiţi. Ulterior, unii, ca 131 Poseidonios sau Galenus, adăugau acestor genuri fundamentale încă două, adică pe lângă *artes liberales* şi *vulgares* le adăugau pe cele *pueriles* şi *ludicrae*, educative şi distractive. Dar atât în diviziunea conţinând doi termeni, cât şi în cea mai târzie cu patru, „artele frumoase" nu apăreau ca un termen de sine stătător al clasificării. Nici nu intrau în componenţa vreunuia din termenii diviziunii, ci erau împărţite în mai

multe elemente: sculptura şi arhitectura, impunând o muncă fizică grea, erau enumerate pe lângă artele auxiliare, spre deosebire de pictura şi muzică, socotite drept arte libere. Abia târziu, Pamfilos a determinat includerea picturii printre acestea, căci până atunci şi pictura trecea drept artă auxiliară. În schimb, muzica dintotdeauna a fost o artă liberă, căci acţiunea muzicienilor era privită ca pur intelectuală, în acelaşi grad ca şi-a matematicienilor. Alte clasificări ale artelor erau utilizate de greci cam la întâmplare. Dar în mod permanent *artele „frumoase" n-au constituit o diviziune specială în ansamblul ei*.

S-a generalizat concepţia că totuşi clasa artelor frumoase a fost cunoscută din antichitate, dar sub altă denumire, adică sub aceea de arte mimetice (de imitaţie). Acţiunea de imitare era trăsătura care permisese lui Platon şi Aristotel să apropie una de alta poezia şi plastica şi să le reunească într-o noţiune mai generală. Arta, spune Aristotel în *Fizica* sa, ori săvârşeşte ceea ce nu poate face natura, ori imită natura. Arta din prima categorie e utilitară, cealaltă, lipsită de utilitate, are sens doar în măsura în care serveşte delectării şi frumuseţii. Acesteia îi aparţin pictura, sculptura, tragedia, comedia sau eposul. Deci, artele „de imitaţie" sunt acelea pe care noi ne-am obişnuit a le numi „frumoase".

Şi totuşi – această concepţie nu e justă: 1) o atare noţiune nu era răspândită la grecii vechi, ci aparţinea gândirii *personale* a lui Platon şi a lui Aristotel. 2) Nici la aceştia nu corespundea integral sferei artelor „frumoase", căci nu toate artele de imitaţie sunt frumoase – şi nu toate artele frumoase sunt arte de imitaţie. u;

În conştiinţa vechilor greci, în epoca lor clasică, artele frumoase nu numai că erau legate de meserii şi alte arte aplicate, dar nici măcar nu erau separate printre ele

ca o grupă distinctă. Nu se lua în consideraţie cel puţin faptul că meşteşugul artistului e superior, e mai desăvârşit decât cel al meseriaşului. Ce-i drept, grecii făceau o distincţie între meşteşugurile mai înalte şi cele mai modeste, dar – meşteşugul sculptorului era pentru ei un meşteşug inferior, ca şi cel al teslarului, de vreme ce impunea un efort fizic, ceea ce pentru greci a însemnat dintotdeauna un factor înjositor.

Un atare sistem de noţiuni şi concepţii, paradoxal pentru noi, a fost consecinţa unei atare înţelegeri a fenomenului artei. Din acest sistem, aşa cum se prezenta el, decurgeau următoarele: 1) divergenţa dintre preţuirea acordată artistului şi cea acordată operei; 2) divergenţa dintre artă şi frumos; 3) divergenţa dintre artă şi poezie.

„Adesea ne delectăm cu opera şi-l dispreţuim pe artist”, spune Plutarh în biografia lui Pericle – şi desigur această opinie era împărtăşită de majoritatea grecilor din epoca clasică. Platon exalta ideea de frumos şi se străduia să umilească arta. Căci, în epoca clasică, era generală părerea că poezia e un dar divin, iar plastica o muncă pur umană şi încă una din cele mai de jos. Şi până mult mai târziu, în epoca romană, Horaţiu îşi punea întrebarea: Oare poezia e în genere o artă?

II. Noţiunea de poezie

Creaţia poetului, considerată de noi ca similară creaţiei pictorului sau arhitectului, nu intra în concepţia grecilor despre artă, căci o socoteau lipsită de cele două trăsături ce caracterizează „arta”. Întâi – nu e producţie în sens material, apoi nu se fundamentează pe norme. Nu e produsul unor reguli generale, ci al intenţiei individuale; nu al rutinei, ci al creaţiei; nu al priceperii, ci al inspiraţiei. Arhitectul cunoaşte dimensiunile operelor reuşite, poate preciza în cifre exacte proporţiile lor şi se poate bizui pe acele cifre; dar poetul, în munca sa, nu poate face uz de

niciun fel de norme, de nicio teorie, poate doar să invoce pe Apollon şi pe Muze. Rutina, rezultat al experienţei generaţiilor apuse, era pentru greci temeiul artei; însă tot ei ştiau că pentru poezie, rutina e ucigătoare. Fapt e că grecii nu numai că despărţeau poezia de artă, dar o socoteau drept opusul ei.

În schimb, se vedea o înrudire între poezie şi *profeţie*. Sculptorul e un soi de meseriaş, poetul – e ca un *profet*. Acţiunile aceluia sunt de-a dreptul umane, ale acestuia sunt inspirate de divinitate. „*Entheon he poiesis*" poezia e insuflată de zei, – spune Aristotel, cel mai puţin iraţional şi mai puţin mistic dintre filosofii greci. E adevărat că activitatea artistului plastic (întocmai ca şi-a oricărui meseriaş) nu se limita pentru greci la dibăcia manuală şi conţinea un factor spiritual, dar în poezie se remarca un factor spiritual de natură superioară, mai presus de măsura comună, mediocră. Această natură superioară, ce se manifesta în poezie, îşi avea sorgintea exclusiv în divinitate. „Poetul – scrie un filolog german – fiind însufleţit de spiritul divin, era unealta acelor forţe ce dirijează lumea şi-i menţin ordinea, pe câtă vreme artistul nu face decât să păstreze rezervele de cunoaştere moştenite de la străbuni; aceste rezerve fuseseră iniţial un dar divin, însă priveau în egală măsură pe agricultor, pe stoler sau pe făurar".2

Grecii subliniau încă o particularitate a poeziei: capacitatea ei de-a cârmui sufletele, capacitatea „psihagogică", pentru a folosi termenul grecesc.3 Ei înţelegeau această capacitate, în genere, drept o forţă iraţională, ca o fascinaţie, o vrăjire, o seducţie. Unii o plasau la un nivel

2 B. Schweitzer, *Die bilden. de Kiinstler und der Begriff des Kiinstlerischen in der Antike*, în: „Neue Heidelberger Jahrbucher", 1925, p. 66.

3 P.M. Schull, *Platon et l'art de son temps*, 1933.

superior, ca o forţă aproape supraumană. Alţii, ca Platon, o condamnau pentru caracterul ei iraţional. Acest caracter deopotrivă separa poezia de artă, ale cărei raporturi faţă de natură sunt altele şi de altfel nici mijloacele sale nu tind spre acelaşi scop. Altfel – aşa cum arată, în special, Gorgias în a sa *Laudă a Hélènei* – există o proprietate generală ce uneşte pe poeţi cu cei ce se slujesc tot de cuvânt şi prin cuvinte, acţionează asupra sufletelor: filosofi, oratori, savanţi.

În al treilea rând: pentru cei vechi orice acţiune se fundamenta pe ştiinţă; exprimându-se laconic şi nu tocmai corect, ei spuneau chiar că orice acţiune e ştiinţă. Poezia nu făcea excepţie. Constituia pentru greci chiar o *ştiinţă de genul cel mai înalt*, căci ajungea până la lumea spiritului, era în comuniune cu fiinţele divine. Mai era şi apropiată de filosofie: într-un sistem ca acel platonician, poetul şi filosoful stăteau alături. Însă Aristotel, observând că poezia consideră fenomenele la modul general, scria că e „mai filosofică" decât istoria, care precizează numai fapte individuale. Deci poezia dimpreună cu arta era ataşată domeniului ştiinţei, aflându-se totuşi la polul opus. Nu era o ştiinţă „tehnică", aşa cum era arta. Era intuitivă şi iraţională, pe câtă vreme cealaltă se întemeia pe experienţă şi pe înţelegerea empirică; una tinde să pătrundă esenţa existenţei, pe câtă vreme cealaltă – arta – se limitează la fenomene şi la interesele vitale.

Cei vechi, operând cu categorii mai simple decât ale noastre, înţelegeau raportul omului faţă de obiecte numai în două moduri: el sau produce obiectele, sau le cunoaşte; al treilea mod nu mai există. Astfel, plastica e realmente producătoare de obiecte, iar poezia nu este. Iar dacă poezia nu produce obiecte, funcţia ei nu poate fi decât cunoaşterea. În modul acesta, plastica se găsea în sfera

producţiei şi poezia în aceea a cunoaşterii, în ochii grecilor plastica era deci mai apropiată de meserie decât poezia, iar aceasta mai apropiată de filosofie.

Şi încă ceva: Aristofan scria în *Broaştele*: „De ce să-l admirăm pe poet? Fiindcă are gata în cuvânt de duh şi-un sfat înţelept şi fiindcă pe oamenii din oraşe îi *face mai buni*”. În aceste cuvinte e exprimată încă o proprietate a poeziei, care în gândirea grecilor o separă de arta plastică. Acesteia îi reveneau sarcinile utilitare şi hedoniste, nu cele morale şi educative. Iar în epoca greacă clasică raportul „morală – poezie” devenise cu totul comun. Cel mai adesea el constituia unicul punct de vedere ce i se aplică pe-atunci şi nu numai în masele largi, dar şi-n mediul elitei intelectuale. Aristofan nu era câtuşi de puţin izolat în această privinţă: „*belte on polein*”, a-i face pe oameni mai buni prin poezie, aceasta era un cuvânt de ordine mereu valabil la acea vreme. Îl proclamau sofiştii (după cum se vede, printre altele, în *Protagoras* al lui Platon), oratori ca Isocrate, oameni de talia lui Xenofon. Tocmai această atitudine adoptase Platon atunci când îi acuza pe poeţi că nu sunt suficient de utili din punctul de vedere al moralei.

În conştiinţa grecilor, poezia se diferenţia în primul rând prin trăsăturile ei profetice, în al doilea – prin cele psihagogice, în al treilea – prin cele metafizice, în al patrulea – prin cele morale-educative. De-aici provine antagonismul dintre poezie şi artă, un antagonism pe care noi nu-l cunoaştem: nu numai fiindcă grecii aveau altă atitudine faţă de multe fenomene, dar şi fiindcă operau cu alte noţiuni decât noi. Noţiunea lor despre artă era diferită şi avea altă sferă, apoi noţiunea de poezie, chiar dacă nu se deosebea de sfera ce i-o atribuim noi, în orice caz poseda un alt conţinut – şi în definiţia lui, accentul cădea pe alte trăsături caracteristice.

Această diferită înţelegere a artei şi poeziei făcea ca

domenii pe care noi suntem dispuşi a le considera împreună, ca fiind omogene, la greci să se plaseze în alte rubrici noţionale. Factorul care le separa în viziunea grecilor apărea pe primul plan şi obnubila proprietăţile lor comune, pe care astăzi – poate în chip mult prea pronun13

tat – le subliniază punctul de vedere modern. Faptul că epoca modernă a atras atenţia asupra proprietăţilor comune, a dus la reunirea lor într-o noţiune comună. La greci, acest lucru a lipsit: ei nu vedeau factori de legătură între ceea ce se considera drept un fel de meserie şi ceea ce decurgea dintr-o inspiraţie divină.

Căci atunci când e vorba de noţiunea greacă a poeziei, mai este necesară o rezervă. Grecii aveau *două moduri de-a înţelege poezia*, precum şi două noţiuni ale ei. Unul, deja menţionat, era definit după *conţinutul* poeziei, iar al doilea după *forma* ei. După primul, era poezie numai ceea ce constituia fondul inspiraţiei şi poseda un remarcabil conţinut poetic, după celălalt era poezie tot ceea ce se exprima în forma versificată: era suficient ca o lucrare să se exprime în versuri, ca să fie numită operă poetică. Noţiunea, conform căreia o trăsătură exterioară constituia nota caracteristică a poeziei, era pe departe cea mai uşor sesizabilă şi mai lesne de precizat, de aceea era utilizată în mod curent la definirea poeziei şi i se aplică drept criteriul cel mai direct. „Numesc poezie – scria Gorgias – o vorbire construită în formă metrică”. Dacă pentru poezie s-ar fi utilizat numai criteriul acesta, poezia s-ar fi plasat integral în noţiunea veche despre artă şi n-ar mai fi motivat contrastul dintre poezie şi plastică. Dar în antichitate acest criteriu formal era numai de natură exterioară. Poezia era recunoscută de el numai după criteriul exterior, formal, pe câtă vreme importanţa ce i se atribuia provenea din alt considerent, din conţinutul lăuntric. Şi pe această bază grecii o plasaseră în sistemul

lor noţional. Căci un poet – cum scrie Aristofan – e poet mai mult prin tema operelor sale decât prin forma versificată.

Din acest înţeles echivoc al poeziei decurgea o egală echivocitate a noţiunii, caracterizată astfel de către Aristotel în *Poetica* sa: „Până şi acei ce-şi versifică tratatele de medicină sau de ştiinţe ale naturii sunt numiţi poeţi. Şi totuşi 137 Homer şi Empedocle n-au nimic comun cu ei în afară de faptul că scriau versuri. Dacă pe unul îl putem numi poet pe bună dreptate, pe celălalt nu-l putem numi decât naturalist" (*Poet.*, 1451 a 36/ „Opera lui Herodot – scrie în alt loc – poate fi versificată şi el totuşi prin aceasta n-ar deveni poet. Dacă expresia „*poezie* „serveşte la desemnarea versurilor, în acest caz – conchidea el – în limba greacă lipseşte un termen pentru o denumire proprie poeziei".

Adevărul e că nici astăzi n-a fost înlăturată această echivocitate, firească pentru termenul „poezie". Punând-o în lumină, Aristotel a contribuit la diferenţierea noţională dintre arta versului şi inspiraţia poetică. Iar în epoca postaristotelică, s-a ivit ideea că inspiraţia nu e în mod necesar legată de vorbirea versificată, ci se poate manifesta şi-n alte domenii ale creaţiei omeneşti.

De la început grecii includeau în sfera inspiraţiei, – pe lângă poezie – şi muzica.4 Motivul era de două ori justificat. În primul rând, ambele erau practicate în acelaşi mod: poezia era curtată, muzica era vocală. În al doilea rând, exista un numitor comun de ordin psihologic, ambele fiind considerate drept arte acustice. Şi acest factor de legătură opera încă mai profund. Muzica împreună cu dansul, spre deosebire de arhitectură sau sculptură, puteau avea un caracter de „*mania*", fiind sursa unei nebunii, a unei beţii (a spiritului). Prin aceasta se depărtau de plastică, se apropiau în schimb de poezie. Mai mult:

muzica şi dansul executate dimpreună cu poezia îi dădeau omului acea stare de extaz şi de înclinare către inspiraţie.

Căci a existat la greci un curent (pornind desigur de la Democrit şi avându-l pe Filodemos drept principal reprezentant) ai cărui adepţi tăgăduiau muzicii un rol mai înalt în viaţa spirituală, afirmând că sunetul acţionează doar pe plan fizic, şi numai cuvântul, ca exponent al gândirii, influenţează starea spirituală a omului, iar muzica

4 H. Abert, *Die Lehre vom Elhos in der griecliischen Musik*, 1899.

acţionează pe plan psihic prin unirea ei cu poezia. Totuşi precumpănea ideea (trecând de la Platon prin Aristotel şi Teofrast) care atribuia muzicii o forţă stimulatoare şi purificatoare, precum şi-o însemnătate morală, metafizică, la fel ca şi a poeziei.

În acest mod au fost apropiate la greci muzica şi poezia. În schimb, poezia şi plastica nu numai că se plasau în alte categorii de fenomene, dar şi *la alte nivele*: poezia la unul infinit mai înalt decât plastica. Vechii greci îi divinizau pe poeţi şi mult timp nu i-au diferenţiat în sens social pe artistul-sculptor de meseriaşul-pietrar. Şi unul şi celălalt sunt lucrători, *banausoi*, câştigându-şi existenţa prin truda mâinilor, după cum aduce mărturie în repetate rânduri literatura greacă. Îndeosebi două texte sunt foarte grăitoare: bine cunoscutele texte din Plutarh şi din Lucian din Samo-sata. Primul, în *Viaţa lui Pericle*, îşi exprimă convingerea că nici măcar după ce-ar fi văzut capodopere cum sunt *Zeus Olimpianul* al lui Fidias sau *Hera Argea* a lui Policlet, niciun tânăr de neam bun n-ar voi să devină un Fidias sau un Policlet, căci din faptul că se admiră opera nu decurge faptul că meseriaşul care a executat-o e demn de admiraţie. Iar Lucian subliniază şi mai lămurit: „Presupunând chiar că vei deveni un Fidias sau un Policlet şi că vei săvârşi multe capodopere, toţi îţi vor admira arta,

însă niciun om cu judecată nu va dori să fie asemenea cu tine: căci totdeauna vei fi socotit drept meseriaş manual şi ţi se va spune că-ţi câştigi existenţa cu mâinile”.5

Cu totul alta e atitudinea faţă de poeţi şi-n special faţă de unul: de Homer, înconjurat de un adevărat cult. Răspânditorii acestui cult erau, pe vremurile lui Licurg, Solon, Pisistrate, rapsozii, consideraţi cumva ca fiind în slujba statului. După secolul întâi al erei noastre, Homer a început prin a fi socotit ca un teolog şi epopeile

5 K. Michalowski, *Fidias şi Policlet* în: Dările de seamă 139 ale Societăţii Savante Varşoviene, seria II, 1930.

sale drept cărţi ale revelaţiei. Chiar înainte, „în tot decursul antichităţii păgâne el era ca un maestru în ale religiei, ca un proroc şi teolog. Când a fost privit chiar ca un semizeu, nu ştiu. În orice caz, Cicero şi Strabon atestă că i se acordau onoruri divine la Smirna, Chios, Assos şi Alexandria” 6.

IV. Noţiunea de frumos

Fapt este că grecii – sau mai precis grecii obişnuiţi din epoca clasică – nu considerau poezia drept artă, fapt greu de înţeles pentru noi, fiind necesare şi unele lămuriri. Cea mai simplă ar fi următoarea: atitudinea lor, deosebită de-a noastră, implica un alt sistem noţional. De ce sistemul acesta era diferit? Fiindcă grecii priveau poezia şi arta numai parţial din punctele de vedere cu care operează gândirea modernă. Aveau mai ales punctele de vedere ce separau cele două domenii, în schimb lipseau referinţele la punctele de contact. Şi tocmai de acestea se ocupă în primul rând gândirea modernă, de câte ori are de-a face cu problemele artei, cu criteriul estetic şi cu criteriul creativităţii. Căci dacă unim poezia cu arta într-o unică noţiune suprapusă, atunci obţinem o bază dublă: criteriul estetic apropie producţiile artistului şi poetului, cel creativ

apropie activitatea lor. Când, de exemplu, reunim într-o singură clasă de obiecte o poezie şi-un edificiu, o facem fie că în ambele vedem frumosul, fie că în ambele vedem opere de creaţie. Pe câtă vreme, amândouă aceste puncte de vedere lipseau grecilor nu numai din antichitatea timpurie, dar şi celor din epoca clasică.

Evident, grecii posedau noţiunea frumosului, deşi nu ne putem imagina că la aceşti făuritori ai atâtor frumuseţi, frumosul ca atare juca un rol prea însemnat. 7 În perioada mai veche, ei

6 T. Sinko, *Literatura greacă*, t. I., 1931; p. 134 şi urm. F.P. Chambers, *Cycles of Taste*, (Perioadele gustului), 1928.

nici nu asociau arta cu frumosul: o practicau din motive de ordin religios, o preţuiau pentru opulenţă şi splendoare şi-o luau în discuţie numai sub raport tehnic. La o statuie preţuia aurul şi pietrele nestemate mai presus de frumuseţea formelor – aceasta chiar în timpurile când s-au creat cele mai remarcabile opere de artă greceşti.

Mai important e faptul că noţiunea greacă despre frumos – *„to kalonu* (frumosul) – cu toate că a dat naştere noţiunii noastre, se deosebeşte considerabil de aceasta. Avea o altă sferă, cu mult mai largă, se poate spune că poseda în plus fie o notă etică, fie o înrudire cu matematica.

1) Cel mai adesea „frumos” însemna numai ce era „demn de atenţie” şi abia o nuanţă subtilă îl deosebea de ceea ce se numea „bine”. În special, la Platon, frumosul implica „frumosul moral”, deci meritele caracterului, pe care noi nu numai că nu le unim, ci chiar le separăm cât mai atent de meritele estetice. Nu foarte diferit înţelegea Aristotel frumosul, definindu-l drept ceea ce „este bun şi deci plăcut”. Natural că o atare noţiune a frumosului nu putea fi un element de legătură între arte.

2) Cei vechi vorbeau despre proporţie în artă, folosind termenul simetrie(„*symmetria*"). Această noţiune pare apropiată de noţiunea noastră despre frumos, totuşi survine şi aici o deosebire esenţială. Căci grecii apreciau în proporţionalitate o corectitudine ştiută, gândită, nu văzută, care îi delecta pe plan intelectual, nu senzual. Ei vedeau proporţiile mai degrabă în figurile construite de către geometri decât în cele sculptate de artişti. Căci proporţia nu posedă în sine nimic specialmente artistic, era ea percepută şi-n natură, deci în artă o percepeau în măsura în care ea se apropia de natură. Grecii vedeau într-însa „divina esenţă a lucrurilor" – şi mai mult pentru aceasta o apreciau decât pentru frumuseţea ei. Aprecierea simetriei avea deci o bază intelectuală aproape mistică şi mai puţin estetică. Prin urmare şi noţiunea, ce se lega mai mult cu matematica

141 şi cu metafizica decât cu estetica, nu era adecvată creării unei clase a „artelor frumoase" în interpretarea modernă.

Abia în epoca postclasică s-a ajuns la noţiunea mai apropiată de aceea ce-o avem noi despre frumos. Era noţiunea „euritmiei" („*eurythmia*"), care ajunge cu timpul să stea alături de simetrie. Amândouă însemnau corectitudine, regularitate, dar simetria exprima regularitatea cosmică, eternă şi sacră a naturii, pe câtă vreme euritmia se referea la aspectul senzual, optic sau acustic. „*Eurythmia* – spune Vitruvius (*De architectura*, I 2) – *est venusta species*, *commodusque* în com*positionibus membrorum aspectus*", adică era înţeleasă ca un gen de frumuseţe şi de adecvare în alcătuirile membrelor, un acord între ele.

Simetria se referea la frumosul absolut, euritmia – la frumosul perceput cu văzul sau auzul. Pentru simetrie, e perfect indiferent, dacă e percepută sau nu, întrucât ea

poate ajunge la conştiinţă prin intelect, pe câtă vreme euritmia nu poate fi observată decât prin mijlocirea simţurilor. Deci numai ea – şi nu simetria – e legată intim cu arta. Simetria şi euritmia în accepţiunea grecilor, nu numai că se deosebeau, dar în genere se plasau la poli opuşi. Căci natura simţurilor, deformând obiectele percepute, face ca simetria să nu producă o impresie de euritmie – trebuie deci s-o modelăm, s-o supunem unei prefaceri pentru ca ea să dea o impresie euritmică.

Cu timpul, artiştii greci au format două curente: unii ţineau seama de simetrie, ceilalţi – de euritmie. Cei mai vechi, îndeosebi arhitecţii, lucrau conform principiului simetriei şi efectuau cercetări în sensul canoanelor eterne ale frumosului. Cei de mai târziu se străduiau să afle raporturile ce par frumoase simţurilor; arta lor avea un caracter iluzionist. Cei vechi aveau în vedere numai frumuseţea simetriei – absolută, cosmică, divină, mai presus de simţuri: Platon încă era partizanul acestei arte. Totuşi, plastica în genere a păşit pe calea euritmiei. În sculptură, primul care a trecut această limită a fost Lisyppos, afirmând că înaintaşii săi modelaseră pe oameni aşa cum 14

erau, pe câtă vreme el cel dintâi i-a modelat aşa cum i se părea că sunt. În antichitatea târzie, era destul de răspândită definiţia conform căreia frumosul consta în raportul unei părţi faţă de celelalte şi faţă de întreg, în măsura în care această proporţie se află îmbinată şi cu frumuseţea culorilor („*euchroia*”). Acea definiţie concepea frumosul nu numai pe planul simţurilor, nu numai vizual, dar şi direct coloristic. Dacă mai vechea definiţie despre frumos fusese foarte larg răspândită la greci, aceasta în schimb era foarte limitată. Ea nu cuprindea nici muzica, nici poezia şi pe lângă acestea nu era susceptibilă a le reuni în aceeaşi noţiune cu plastica.

V. Noţiunea de creativitate

Gânditorilor din vechime le lipsea nu numai punctul de vedere estetic, ci deopotrivă înţelesul creativ al artei, ce constituie cel de-al doilea factor de legătură, în conştiinţa modernă, dintre poezie, plastică sau muzică.

Cea dintâi manifestare a acestei carenţe fusese preponderenţa teoriei „imitării” din cadrul concepţiilor greceşti despre artă. Conform acestora, artistul nu-şi făureşte operele, ci redă obiectele întocmai cum sunt în realitate. Iar a doua manifestare constă în căutarea unor canoane în ce priveşte arta, precum şi-n cultul canoanelor ce se credeau a fi fost descoperite.

În artă nu se preţuia originalitatea, ci perfecţiunea, care e unică. Atunci când era realizată, ea trebuia să fie redată fără niciun fel de schimbare. Artiştii greci nu tindeau spre originalitate, însă oarecum ea străbătea fără voia lor prin substanţa propriei lor arte: se poate spune că artiştii cedau factorului de originalitate în virtutea modului lor de-a vedea şi de-a simţi, care se supune unei transformări permanente. Totuşi, cât a durat epoca clasică – după cum spune istoricul englez F.P. Chambers – tradiţionalismul a *Uz* fost atotstăpânitor, iar inovaţia luată drept o blasfemie. Înainte de Herodot şi Xenofon, nu se menţionau numele artiştilor. Aristotel pretindea că artistul e dator să şteargă din propria operă urmele personalităţii sale.

Producţia artistică era înţeleasă la modul rutinei. În substanţa ei apăreau, în concepţia grecilor, numai trei factori: materialul, lucrul şi forma. În artă, materialul e procurat de natură, lucrul nu se deosebeşte de munca meseriaşului, iar forma este, sau cel puţin ar trebui să fie, unică şi eternă. Lipsea cel de-al patrulea factor, ce apare în concepţiile moderne: o individualitate liberă şi creatoare. Pentru un atare factor creativ, într-o asemenea

interpretare a procesului de creaţie nu era loc. Cu atât mai puţin el nu-şi avea loc în felul cum era înţeleasă cunoaşterea, impresia produsă de opera de artă. Deci, producţia înţeleasă în mod strict rutinier, iar raportul dintre receptor şi operă considerat o relaţie pasivă, constituiau două aspecte ale negării creativităţii pe tărâmul artei.

Printre grecii epocii clasice dominau, inseparabile, două puncte de vedere: cel al intelectului şi cel al receptivităţii. Ele îmbinau între ele lucruri care astăzi ni se par foarte îndepărtate. Orice acţiune e, de fapt, ştiinţă şi orice ştiinţă e receptivă. În rubrica „ştiinţă" se plasau toate artele şi deopotrivă aproape toate ramurile de activitate ale minţii omeneşti; acea rubrică forma un *genus* nu numai pentru ştiinţă, filosofie, dar şi pentru virtute (pornindu-se de la Socrate), pentru artă, pentru poezie.

În această rubrică atât de întinsă arta se întâlnea cu poezia: *primo*, ea cuprindea încă multe alte lucruri, *secundo*, în ea poezia şi arta reprezentau două extremităţi cât mai îndepărtate posibil una de alta, căci una aparţinea profeţiei, cealaltă – ştiinţei tehnice.

În epoca clasică sistemul noţional despre care vorbim nu aparţinea la greci cutărui sau cutărui filosof, ci era un bun obştesc. Era o concepţie curentă, formând abia un punct de plecare pentru alt» concepţii mult mai elaborate şi de sine stă1

tătoare ale filosofilor. Ea se manifestă chiar în mitologia populară, cu deosebire în grupul celor nouă Muze – fiice ale lui Zeus şi ale Mnemosynei, adică: Klio, muza istoriei, Euterpe – a muzicii, Thalia – a comediei, Melpomene – a tragediei, Terpsychore – a dansului, Erato – a elegiei, Polihymnia – a liricii, Urania – a astronomiei, Kalliope – a elocvenţei şi a poeziei eroice. Acest grupaj e cât se poate de caracteristic:

1. În primul rând confirmă lipsa, la greci, a unei noţiuni generale despre poezie. Lirica, elegia, comedia, tragedia şi poezia eroică apar ca specii nelegate între ele într-o categorie comună.

2. Se vădeşte lipsa totală a legăturii dintre poezie şi artele plastice. Gândirea grecească unea mai strâns poezia cu elocvenţa şi ştiinţa, fie cu cea istorică, fie cu cea matematică, sau a naturii, decât cu pictura şi cu sculptura. Existau Muze ale istoriei şi astronomiei, însă nu ale picturii, sculpturii sau arhitecturii.

3. Se mai vădeşte şi faptul că poezia, separată de plastică, nu era separată de muzică şi de dans, din contră, era legată mai strâns de ele decât e astăzi în actualul sistem al artelor. Am explicat mai sus pe ce se fundamenta legătura aceasta. Muzele ocroteau muzica şi dansul tot atât ca pe toate creaţiile artei cuvântului.

VI. Apâte, Catharsis, Mimesis

Anticii nu distingeau caracterul şi temeiul creator al artei, după cum nu distingeau nici caracterul estetic şi nici nu-l deosebeau de cel al observaţiei, al cercetării. Pentru observaţie şi cercetare aveau un singur termen comun, *„theoria”*. Ei nu considerau contemplarea lucrurilor frumoase şi artistice drept altceva decât o percepere plăcută. Procesul de percepţie, deşi interpretat în mod diferit de către filosofii greci (unii îl înţelegeau în sens fiziologic, alţii – strict psihologic, unii pe plan senzorial, în i-ine alţii jeu o nuanţă raţionalistă) era totdeauna conceput ca un proces psihic de un tip anumit, care se desfăşoară totdeauna la fel, indiferent dacă privitorul vrea să cunoască obiectul ori caută în el o satisfacţie de ordin estetic. Totuşi s-a remarcat curând că, în trăirile suscitate de artă, există – în afară de percepţii – şi alţi factori de un gen special. Tentativele de a se defini aceşti factori au început foarte de timpuriu. Platon. şi Aristotel, ale căror

mari teorii despre artă sunt demult cunoscute, n-au fost primii în această privinţă. Unele teorii au fost elaborate încă din secolul al V-lea î.e.n.; dezvoltându-se înainte de toate în mediul sofiştilor, ele au fost tributare cel mai mult, după cât putem judeca noi astăzi, ideilor lui Gorgias.

Primele tentative s-au manifestat în trei direcţii. Unele constituiau o căutare a diferenţierii acestor trăiri în sensul iluziei, altele – în şocul sentimentelor, apoi – în aceea că obiectul lor nu aparţinea realităţii, deşi seamănă cu realitatea. Noţiunea de bază a primei teorii consta în *apdte* sau iluzie, a celei de-a doua în *catharsis* – purificare, descărcarea sentimentelor, a celei de-a treia în *mimesis*, redare, reprezentare. Putem numi pe scurt aceste trei teorii apărute la greci din vechi timpuri: aparetică, catartică, mimetică. Ele sunt, aparent, foarte largi şi cuprind toate trăirile suscitate de artă: atât în ce priveşte poezia, cât şi plastica. Aceasta poate să indice că grecii, oricum, vedeau clar factorul comun ce reuneşte aceste ramuri. Totuşi, aici există o neînţelegere. Dacă teoriile acestea au putut fi (şi de fapt au fost) răspândite cu timpul pe întreg tărâmul artelor, la începuturile lor nu erau câtuşi de puţin înţelese de greci în sens atât de larg: iniţial ele aparţineau domeniului poeticii, evocau trăiri suscitate de poezie, îndeosebi de cea dramatică, nu erau deloc formulate în vederea definirii artelor plastice. 1

1. Teoria *aparetică* („iluzionistă”) cum am numi-o noi astăzi, afirmă că teatrul acţionează prin suscitarea iluziei (*apdte*); el făureşte aparenţe, ştie să sugereze privitorului că aceste aparenţe sunt realitatea însăşi; în sufletul privitorului, trezeşte aceleaşi sentimente pe care el le-ar încerca dacă ar vedea cu-adevărat suferinţele lui Oedip sau ale Elektrei şi nu jocul unor actori. E o acţiune cu totul neobişnuită, similară unei acţiuni magice, născută prin amăgitoarea forţă a cuvântului, operând ca o vrajă asupra

spectatorului şi ascultătorului. Iluzia se uneşte aici cu magia. „*Apdte*”, adică iluzie, şi „*goeteia*” – vrăjire – iată doi termeni ce apar în permanenţă uniţi cu formularea acestei concepţii.8

Aproape cu deplină certitudine putem spune că ea e datorată lui Gorgias. În *Lauda Hellenei* (a cărei autenticitate astăzi nu mai e pusă în discuţie), filosoful grec înfăţişează iluzia şi magia ca element de structură al artei. În fragmentul păstrat de Plutarh, se emite paradoxul ades repetat mai târziu, anume că tragedia e acea creaţie cu totul aparte, al cărei făuritor e mai cinstit dacă induce în eroare decât cel ce nu amăgeşte, iar cel indus în eroare e mai înţelept decât cel ce nu e amăgit – opinie repetată în scrierile sofiştilor, în ale scriitorilor provenind din alte curente, îndeosebi Polybios: date fiind concepţiile lui, el pune faţă-n faţă istoria şi tragedia, aceasta din urmă acţionând „*dia ten apărem ton theomenon*”, adică prin iluzia spectatorilor, prin înşelarea lor. Însă teoria aceasta, a cărei însemnătate şi răspândire în cultura greacă timpurie astăzi e foarte apreciată de filologi, se referă numai la poezie, în special la cea dramatică. În citatul din Gorgias, în eseul *Peri diai es* al unui sofist rămas necunoscut, la Polvbios sau chiar mult mai târziu la Horaţiu ori Epictet, teoria respectivă e aplicată

8 M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poelik* în: „Nachrichten v. d. konigl. Ges. d. Wissenschaft zu Gotlingen”, 1920.

— Titlul complet: *Despre deznodăminlele tragediilor* (n. P7 trad.), tragediei. Lucru natural: dintre toate artele, teatrul efectiv e arta iluziei. Dar plastica greacă din veacul al V-lea n-avea niciun fel de ambiţii iluzioniste. Sculptura nu e niciodată menţionată în legătură cu *apâte*. Ce-i drept, pictura e menţionată de două ori în *Lauda Hellenei* şi în lucrarea anonimă *Extrase* (Dialexeis). Faptul poate fi

considerat, însă, drept o comparaţie, sau o constatare a unei similitudini parţiale, o paralelă între două domenii cu totul diferite, nu drept formarea unei clase unitare de fenomene, clasă ce-ar fi alcătuită din tragedie şi pictură.

2. *Teoria cathartică*. În veacul al V-lea î.e.n., exista convingerea foarte răspândită despre faptul că muzica şi poezia, sau cel puţin unele sectoare ale acesteia, duc la stări de spirit violente, la sentimente stranii ce suscită şocuri şi produc o stare în care sentimentul şi închipuirea precumpănesc asupra intelectului. De această convingere devenită comună se lega o alta ce mergea mai departe: aceste trăiri puternice, îndeosebi teama şi compătimirea, sunt cauza vinei descărcări a sentimentelor. Şi nu numai sentimentele înseşi, ci chiar descărcarea lor e sursa plăcerii pe care-o produc muzica şi poezia.

Această părere se găseşte în celebra definiţie dată de Aristotel tragediei. Totuşi, cum s-a observat mai sus, ea constituie un fel de corp străin în *Poetica* lui, aparţine altui ansamblu de reflecţii de ordin estetic şi trebuie să fi fost preluată de Aristotel de la gânditori mai timpurii9. În realitate, deja, Gorgias înfăţişează acţiunea poeziei drept un şoc al sentimentelor, reunit cu magia şi iluzia poetică. Însă cine a fost iniţiatorul concepţiei, e greu s-o spunem cu deplină siguranţă. Poate pitagoreii – cum pretind unii. Căci pentru ei *Catharsis* – purificarea – era firească, fiind totodată* şi noţiunea capitală a întregii filosofii. Purificarea trupului e săvârşită de medicină, a

9 E. Howald, *Eine vorplatoni*. *srite Kunstiheorie*, în: „Hemies”, LIV, 1919.

sufletului – de muzică: acesta era cuvântul de ordine. Totuşi e posibil ca – aşa cum pretind alţii – aplicarea specifică a noţiunii să fi apărut pentru prima oară abia la Aristotel. Mai ales că, în ciuda lui Platon, care osândea poezia pentru acţiunea ei pur sentimentală, iraţională,

Aristotel, luând apărarea poeziei, voia s-arate că ea nu potenţează sentimentele, dimpotrivă, le atenuează prin *Catharsis*. În acest caz, teoria „purificării" prin poezie ar fi proprie lui Aristotel, pe câtă vreme aceea a „şocului" produs de poezie ar fi fost cronologic mai veche, deja cunoscută şi răspândită înaintea lui.

Dar şi-n una şi-n cealaltă există exclusiv o teorie privind poezia şi muzica. Nici Gorgias, nici Aristotel şi în genere, nimeni din secolele V sau chiar IV nu s-a gândit s-o aplice la sculptură sau pictură, cu atât mai puţin la arhitectură. Căci ele nu puteau avea nimic comun cu teama sau compătimirea, cu potenţarea sau descărcarea sentimentelor.

3. *Teoria mimesis-ului*. Conform acestei teorii producţia umană nu sporeşte realitatea, ci creează *cidola*, adică imagini, făpturi nereale, fictive, vedenii, amăgiri.10 În acest sens se vorbea despre artă: „făuritoare de amăgiri", *ei d olopoielike technè*. Totuşi, se observă că aceste plăsmuiri nereale redau cu precădere obiecte reale. De unde numele de mimetice dat acelor arte, adică arte ce redau, imită. Şi denumirea aceasta a devenit comună, a fost acceptată. Pentru greci, totuşi, substanţa artei mimetice constă în plăsmuirea obiectelor nereale. Platon spune: imitator îl numim pe acel ce făureşte lucruri nereale – *ei dolon demiurgos* (creator de imagini). Nu trebuie să fie neapărat imitator cel ce redă o realitate şi cu atât mai puţin cel ce o copiază.

10 S.V. Tolstaja – Melikova, *Ucenije o podraianii i ob illuzji greceskoj teorii iskussiv de Aristotela* (Teoria despre imitaţie şi iluzie în estetica greacă până la Aristotel), în „Izvestia Academii Nauk SŞSR", 1926, nr. 12.

Această teorie avea mai mult decât altele factori comuni care să unească poezia cu artele plastice. Dar în primul rând ea nu apărea în mod independent, ci numai

combinată cu teoria iluziei. Deci nu era o *mimesis* (imitaţie) oarecare, ci numai în calitate de *aparetike* (înşelătoare) putea constitui natura poeziei sau a artelor frumoase, căci nu era suficient să se producă o plăsmuire nereală, trebuia să se suscite şi o iluzie a realităţii. Operând deci numai asociată cu teoria iluziei, teoria redării era, ca şi cealălaltă, aplicată doar la poezie. Aşa cel puţin se petrec lucrurile cu Gorgias şi în genere, cu filosofii perioadei timpurii; mai apoi sfera teoriei s-a amplificat.

În perioada culturii greceşti timpurii, aceste trei teorii erau – la Gorgias şi la sofişti – combinate între ele, formând chiar elementele componente ale unei singure poetici: întâi, poezia înfăţişează plăsmuirile nereale cu ajutorul cuvintelor, al doilea, ea creează pentru ascultători sau privitori iluzii; în fine, provoacă la aceştia un şoc al sentimentelor. Însă fiecare din aceste componente ale teoriei avea alte surse, alcătuia un alt ansamblu sub raportul conţinutului. Cu timpul ele se despărţiră total, devenind trei teorii diferite. Însă destinele lor n-au fost deloc asemănătoare. Autoritatea lui Platon şi-a lui Aristotel, care acceptaseră teoria mimetică, a împins *pe al doilea* plan pe celelalte două şi aceasta, unică, rămase îndelungă vreme – biruitoare.

VII. Platon: Cele două genuri ale poeziei

Afirmaţia că grecii nu socoteau poezia ca făcând parte din artă se poate totuşi tăgădui: căci ea nu e aplicată de cel mai remarcabil şi cel care ne este mai exact cunoscut dintre gânditorii epocii clasice: Platon subliniază tocmai asemănarea poeziei cu plastica, unindu-le într-o teorie estetică comună, adică teoria mimetică. Dar o atare tăgadă n-ar fi corectă. Adevărul e că în definiţiile sale, Platon leagă poezia de plastică, mai ales în cartea a X-a a *Republicii*, unde tratează pe larg despre zădărnicia artelor

de imitaţie, cărora le ataşează atât poezia cât şi pictura. Dar tot adevărat e că alteori – mai cu seamă în *Faidros* – scrie despre poezie ca despre o nebunie de esenţă superioară, o insuflaro a Muzelor, deci – ca despre ceva ce n-avea nimic comun cu imitaţia şi cu rutina meşteşugărească.

Se mai poate ca Platon însuşi să fi fost într-un impas, neavând o părere consecventă şi lămurită despre poezie şi despre raportul ei faţă de artă. Dar e numai o aparenţă, provenind din neglijarea unui factor de bază, anume – că nicio poezie nu e la fel cu alta. Există poezie inspirată şi poezie meşteşugărească. În *Faidros*, Platon scrie că una dintre nebuniile căreia i se supun oamenii purcede din harul Muzelor: când ele varsă asupra omului harul inspiraţiei, atunci din sufletul artistului se nasc cântări şi alte creaţii ale sale. „Cine bate la poarta poeziei fără nebunia dăruită de Muze şi numai cu convingerea că prin singura lui tehnică va fi un mare artist, acela nu posedă consacrarea necesară şi creaţia nebunilor îi va umbri arta născută din judecată”. (*Faidros*, 254 A). E greu să se formuleze o concepţie despre poezie mai „profetică” decât aceasta devenită, ce-i drept, curentă la greci, însă de nimeni rostită atât de lămurit şi de „extremist” ca de către Platon. Dar nu toţi poeţii sunt nebuni inspiraţi; alţii scriu versuri, în care nu-şi propun decât să imite realitatea şi se slujesc doar de o rutină meşteşugărească. Există poezie născută din nebunia poetică (*mania*) şi cea datorată dibăciei scriitoriceşti (*technè*). Prima aparţine celor mai înalte funcţii umane, cealaltă, în schimb, rămâne la nivelul funcţiei meş-teşugăreşti-rutiniere. Când Platon în *Faidros* introduce o ierarhie a spiritelor şi-a ocupaţiilor omeneşti, pe poet îl menţionează de două ori: o dată la locul şase ca „poet sau indiferent ce alt imitator”, în *imediata vecinătate a meseriaşului* şi 151 agricultorului; dar sub alt nume –

musikos – e laolaltă cu filosofii, căci el nu e nimic altceva decât poetul – alesul Muzelor, care-a primit inspiraţia lor şi creează. În dialogul *Ion*, Platon repetă până la saţietate opoziţia „poezie – artă” şi vorbeşte despre inspiraţia divină ca despre condiţia absolută a poeziei. „Muza face ca divinitatea să pătrundă într-un anumit om”. „Toţi *poeţii*, *care scriu bine versuri*, nu le scriu prin dibăcie, *nici prin artă*; divinitatea pătrunde în ei şi-atunci ei în extaz rostesc toate acele frumoase poeme, iar cântăreţii cei buni fac la fel”. „Pe cântăreţi îi face însuşi spiritul, iar buzele lor numai rostesc”. Poetul „nu izbuteşte să creeze ceva înainte ca divinitatea să pătrundă în el, înainte ca el să-şi piardă simţurile şi să se dezbare de propria-i judecată”. Prin poeţi, „vorbeşte însuşi Zeul”. „Acele frumoase poeme nu sunt omeneşti şi nu purced de la oameni, ci sunt zeieşti, provin de la zei, iar poeţii nu sunt decât tălmacii zeilor, în starea de extaz”.

În *Banchetul*, din nou, prin vorbele Diotymei, Platon susţine că există oameni ce pot fi mediatori între divinităţi şi omenire, mediatori care-i transmit ordinele şi harurile zeilor şi prin mijlocirea cărora arta profeţiei ajunge la ceruri. „Cine se pricepe în atare lucruri, acela e un bărbat divin *ftheios aner*), (bărbat pătruns de divinitate), iar cel ce se pricepe în altele, în vreo artă sau meserie, acela e doar un simplu lucrător (*banausos*)”. Din nou apare deci, radicală, tipica opoziţie platoni-ciană a doua sfere de acţiune: cea semidivină şi cea simplu omenească. Artistul plastic rămâne în a doua, în schimb poetul poate aparţine amândurora.

Orice poezie putea însenina pentru Platon, ca şi în genere, pentru greci – cunoaştere. Dar poezia „manică” era o cunoaştere apriorică a existenţei ideale, iar cea „tehnică” numai reprezentarea unei realităţi senzoriale. Acest caracter mimetic al ei se apropia, la Platon, de

plastică şi îndeosebi de pictură. Însă noţiunea de apropiere se referea doar la poezia de gen inferior, niciodată] a cea superioară, profetică, aceea care js n-avea caracter de imitaţie şi, prin urmare, nicio asemănare cu pictura. Rămâneau deci la Platon opuse, faţă în faţă, poezia şi arta, profeţia şi meseria. Şi chiar la acest filosof, opoziţia devine mai accentuată. Căci în interpretarea lui, funcţia de imitare a realităţii senzoriale e atât de josnică, încât nu numai plasează arta plastică şi poezia imitativă la nivelul tehnicii, dar le plasează la treapta cea mai de jos a tehnicii, mai jos decât meseria de rând. Argumentarea caracterului minor al artei mimetice a fost efectuată în *Republica* lui Platon prin analiza muncii pictorului, iar abia mai apoi se aplică la poet. Cine pătrunde mai adânc în această argumentare vede că alăturarea celor două domenii nu constituia ceva obişnuit în veacul al V-lea î.e.n., ci era un paradox al lui Platon: el compara o anumită parte a poeziei cu pictura pentru a o degrada prin acest procedeu.

Separarea creaţiei în două genuri diametral diferite – manie şi tehnic – putea fi tot atât de bine aplicată de Platon domeniului plasticii, cum fusese aplicată în cazul poeziei. E caracteristic pentru acest grec al veacului al V-lea faptul că el n-a procedat aşa cu plastica. Nu intra în sfera posibilului ideea că un profet, creator inspirat, alesul Muzelor, artist în cel mai profund înţeles al cuvântului, să fie pictor sau arhitect.

În *Banchetul* său, Platon lămureşte că termenul „poiesis” înseamnă acelaşi lucru cu actul de *creaţie*, deci ar putea fi utilizat în principiu pentru desemnarea oricărei arte (*technè*); de fapt, noi totuşi nu dăm acest nume artelor, rezervindu-l unui singur domeniu: al versurilor şi-al tonurilor, deoarece numai pe acesta îl considerăm drept creaţie propriu-zisă, drept autentică *poiesis*.

Exemplul lui Platon nu numai că nu e o tăgadă, ci e,

dimpotrivă, cel mai puternic argument al tezei expuse aici: anume că în Grecia timpurie şi clasică poezia nu era socotită drept artă şi nu era tratată la egalitate cu artele, de vreme ce era considerată drept o activitate incompa-153 rabil superioară.

VIII. Aristotel: cea dintâi apropiere a poeziei de artă

Opoziţia dintre poezia superioară şi cea inferioară din concepţia platoniciană a fost respinsă de Aristotel. Într-un mod tipic pentru acest filosof, în a sa teorie a artei, ca şi-n metafizica lui şi-n teoria cunoaşterii, ideea acelei opoziţii, plasată foarte sus de către Platon, ajunge acum pe-o treaptă inferioară. Ca şi în metafizică, Aristotel respingea ideile şi recunoştea numai lucrurile reale, ca şi în a sa teorie a cunoaşterii, el respingea ştiinţa pur intelectuală, ca s-o admită numai pe cea empirică, deci în teoria sa *poezia profetică* a fost deopotrivă respinsă şi s-a admis numai aceea ce imita realitatea.

La acest duşman al idealismului de tip platonic nu era loc pentru înţelegerea în sens profetic a poeziei. Lipsind creaţia de tip „manie”, rămânea numai genul mimetic al creaţiei poetice. Printr-un concurs cu totul special de împrejurări, acea însuşire negativă, situată de Platon la treapta cea mai de jos a formelor poeziei, a devenit acum calitatea de frunte a oricărei poezii şi arte. Ce-i drept, nemaifiind comparată cu formele superioare, ea îşi pierdea, la Aristotel, caracterul negativ. Devenind o trăsătură comună a întregului domeniu de poezie şi artă, ea permitea ca ambele să fie cuprinse într-o clasă unică: aceea a artelor imitative. Iată-le astfel unite noţional – ambele sectoare, tratate până atunci separat: arta optică, alcătuită din arhitectură, sculptură şi pictură – şi arta acustică, incluzând poezia, muzica şi dansul. Asemenea apropiere apare pentru prima dată la Aristotel şi aceasta graţie respingerii noţiunii de poezie, aşa cum era înţeleasă

până la acesta. Iar apropierea s-a făcut la nivelul cel mai de jos: nu plastica se ridică la nivelul poeziei, ci invers, poezia e coborâtă până la plastică.

Pentru prima oară s-a creat un *genus* atât de amplu, cuprinzând ambele domenii, fără a mai include vreun altul: poezia se unea cu plastica, dar cu niciuna din ele nu se uneau meseriile.

Cu alte cuvinte, acest *genus* corespundea mai mult. sau mai puţin cu ceea ce se-nţelege astăzi prin „arte frumoase”.

Reunirea făcută de Aristotel a plasticii şi poeziei într-o singură clasă a artelor imitative e un fapt atestat în mod lipsit de echivoc în textele scrierilor sale. În *Poetica* (1460 b 8) de exemplu, spune: „Poetul e un imitator întocmai ca şi pictorul”. La fel, în alte scrieri, dacă n-ar fi să citäm decât *Retorica* (1371 b 4): „Imitaţia e un factor de mulţumire atât în ce priveşte arta picturală şi sculptura, cât şi în arta poeziei”.

Modul de a gândi al lui Aristotel nu putea decât să impună o astfel de unificare. În primul rând, aici acţiona repulsia lui faţă de concepţiile iraţionale, aşa cum fusese vechea concepţie despre poezie. În al doilea rând, modul de interpretare a fenomenelor, ce-i corespundea cel mai mult şi pe care el îl folosea cel mai des, consta în includerea lor în categorii tehnice, aşa cum sunt acţiunile şi procesele de producţie: Aristotel aplica aceste categorii şi în cazul naturii, deci era firesc să le aplice şi la poezie. Interpretând aşadar poezia în modul în care dintotdeauna fusese interpretată plastica, el o asimila plasticii.

Noţiunea de „mimesis”, devenind principala categorie a esteticii lui Aristotel, şi-a modificat totodată şi conţinutul. Mai înainte această noţiune avusese două elemente de bază: mai întâi „imitaţia” ca plăsmuitoare de obiecte, dintre care unele nereale, în al doilea rând

imitaţia plăsmuitoare a altor obiecte asemenea celor reale. Primul element era cel esenţial – şi Platon, osândind arta, o făcea mai cu seamă fiindcă plăsmuirile ei sunt nereale şi nu atât pentru că ele sunt o imitaţie, în schimb, la Aristotel se observă o deplasare de accent: pentru el esenţa plasticii sau poeziei constă tocmai în aceea că „imită", căci ele redau, reproduc realitatea. Şi plăcerea procurată de ele rezidă chiar în faptul că ascultătorul sau privitorul recunoaşte în creaţiile lor realitatea repro155 dusă.

Există totuşi indicii privitoare la faptul că Aristotel nu era câtuşi de puţin partizanul unilateral şi exagerat al unei concepţii de artă imitativă, naturalistă, că nu înţelegea imitaţia în artă ca o simplă copiere şi îşi dădea seama că o asemenea concepţie despre artă ca simplă imitare impune rectificări sau cel puţin completări.

Deşi concepţia lui despre artă era în esenţă mimetică, totuşi el îi corela diverse teme şi motive.

— Ca esenţial factor al artei, el avea în vedere bucuria produsă de ritm şi armonie, neprezentând nimic comun cu mulţumirea pe care o dă recunoaşterea similitudinilor dintre artă şi realitate, în plus, la teoria tragediei s-a ataşat motivul purificării, *catharsis*, foarte îndepărtat de procedeul imitării. Estetica şi teoria artei la Aristotel erau mult mai pluraliste decât se admite de obicei.

Dar noţiunea însăşi despre artele de imitaţie nu era totuşi unitară la acest filosof. Ce-i drept, se punea accentul pe factorul imitaţiei în artă, însă acest factor era interpretat adesea într-un mod care-l transforma în contrariul imitaţiei. Aşa stau lucrurile, de exemplu, când Aristotel afirmă că artele reproduc nu întâmplări individuale, ci situaţii generale, sau când scrie că ele prezintă nu ceea ce există, ci ceea ce ar – putea exista. O asemenea interpretare evidenţia, în aşa-zisa imitare, primii

germeni ai imaginaţiei şi creativităţii.

IX. Elenismul: cea de a doua apropiere a poeziei de artă

Cea dintâi apropiere dintre poezie şi plastică a survenit în antichitate ca urmare a faptului că iniţial o parte, apoi ansamblul poeziei au fost desprinse de profeţie şi tratate ca o pricepere, ca o dexteritate a spiritului, de ordin intelectual, începutul l-a făcut Platon, teoria fiind perfectată de Aristotel.

Grecii din generaţia următoare au ajuns la o a doua apropiere noţională între cele două domenii, însă pe cale inversă: prin alăturarea plasticii, sau cel puţin a unei părţi a ei la arta profeţiei. Aceasta s-a întâmplat abia în epoca elenistică. Dacă prima teorie se născuse dintr-o judecată lucidă, a doua se năştea dintr-o tendinţă de natură abisală. Prima era creaţia raţionalismului, cealaltă a iraţionalismului. Căci perioada postaristotelică, la greci, aduce o mutaţie a gândirii – înainte de toate se căutau acum elemente ale spiritului, ale plăsmuirii, ale inspiraţiei divine şi ele erau găsite acolo unde mai înainte se vedea cea mai obişnuită muncă manuală, tehnică şi rutină. Nu lipsesc textele ce exprimă noua atitudine, care ţine de-o epocă mai târzie, când se scria mult şi de când s-au păstrat relativ multe monumente literare.

Deci, Dion Chrysostom, retor din primul veac al erei noastre, simpatizând cu filosofia stoică, în cel de-al XII-lea *Discurs olimpic* al său, îl numără pe sculptor nu numai printre înţelepţi (*sofis*), dar chiar printre bărbaţii divini (*daimânios*). Categoriei platonice a celor inspiraţi, căreia până atunci îi aparţineau poeţii, filosofii, legislatorii, acum i se ataşează şi sculptorii. Pe-acest temei se duce discuţia – *agon* – preferată în acele vremuri, despre superioritatea lui Homer asupra lui Fidias şi reciproc. Dion susţine, totuşi, că mijloacele de care face uz poetul sunt mai desăvârşite,

mai libere şi au o gamă mai largă.

Quintilian, retor din primul veac al erei noastre, afirmă că deşi pictura e mută, e totuşi capabilă să pătrundă în cele mai intime simţiri personale şi chiar atât de profund, încât cu timpul pare ca, sub acest raport, să fie mai presus de poezie. Pausanias, geograf şi istoric din al doilea veac, scrie deopotrivă că opera sculptorului e în aceeaşi măsură operă a inspiraţiei divine (*entheon*) ca şi opera poetului.

Lucian, în al său *Vis*, spune că se cuvine a îngenunchea înaintea lui Fidias, Policlet, Myron şi Praxiteles, ca şi înaintea zeilor pe care aceştia 157, i-au făcut.

Filostratos, pictor şi scriitor de la răscrucea secolelor II – III, scrie în prefaţa lucrării sale, *Eikones* (Tablouri): „Înţelepciunea care-l insuflă pe poet, determină şi valoarea picturii, căci arta însăşi include înţelepciunea”. Kallistratos, în al treilea veac, spune în legătură cu descrierea *Menadelor* lui Scopas şi-a lui *Eros* sculptat de Praxiteles, că zeii trimit inspiraţia divină nu numai poeţilor, dar şi artiştilor plastici ale căror mâini sunt adesea atinse de suflul divin.

În fine, Plotin – firește – înţelege arta într-un mod mai hiperbolic şi transcendent, mai exaltat şi mai abstract decât toţi ceilalţi.

În toate afirmaţiile acestor artişti şi filosofi, formulările nu erau noi, ci ataşate unor subiecte de care nu fuseseră legate mai înainte. Înţelepciunea şi inspiraţia fuseseră atribuite până atunci doar poeţilor, numai ei fuseseră socotiţi profeţi, bărbaţi divini. Acum li se alăturau şi pictorii şi sculptorii. De-acum înainte se stabilea o paralelă între poeţi şi artiştii plastici, îndeosebi pictorii. Şi ei au dreptul la libertate, spune Horaţiu. Şi ei înfăţişează acţiunile şi trăsăturile eroilor, spune Filostratos.

Dar faptul nu era încă generalizat. În tratatul său despre educaţie, *Paidaia*, Lucian încă număra sculptura printre categoriile inferioare ale artei, iar Cicero îi opunea pe vulgarii *opifices* (lucrători) bărbaţilor remarcabili: *optimi studiis excel-lentes* (cei ce se remarcă prin cele mai alese preocupări), cărora li se ataşau numai poeţii. Arta arhitecţilor pentru el era *sordida* (umilă), iar întrebarea dacă arta pictorului şi sculptorului nu se cădea a fi pusă în acea categorie – o lăsa nerezolvată. Seneca se împotriveşte cu tărie intenţiei de a-i include pe indiferent ce artişti plastici, pe aceşti *luxuriae ministros* (pe slujitorii desfrîului), categoriei artelor libere. Vitruvius consideră că între arhitectură şi cizmărie nu există altă deosebire decât gradul de dificultate. Atitudinea acestor autori era similară cu aceea din străvechea epocă greacă, numai motivele erau substanţial diferite: cele mai noi erau specific romane, utilitare şi de nuanţă moralizatoare.

În afară de Cicero, nimeni n-a mai fost atât de fidel acestei concepţii tradiţionale. În *Pro Archia*, 18, spune: „Pe câtă vreme alte arte sunt datorate ştiinţei, normelor şi tehnicii, poezia depinde numai de capacitatea înnăscută, e produsul activităţii pur intelectuale, ivită dintr-o minunată suflare supranaturală”. Cuvintele lui au avut un ecou îndeajuns de tardiv: abia peste un mileniu şi jumătate le citau scriitori ai vremurilor mai noi, începând cu Petrarca (*Înveciivae*, *I*) şi cu Boccaccio (*Genealogia deorum*, Genealogia zeilor, XIV, 7).

Totuşi, cotitura ce survenise în aprecierea tradiţională a artei fusese săvârşită – cotitură de la început cu aspect foarte variat. În noua interpretare, munca artiştilor e: 1) o muncă *intelectuală*, nu strict manuală, materială; 2) e implicit *individuală*, nu rutinieră, meşteşugărească; 3) e o creaţie *liberă*, în care imaginaţia depăşeşte modelele naturii, deci nu e o simplă imitare a

realităţii; 4) profită de inspiraţia *divină*, nu e numai produsul naturii terestre; 5) tinde către *esenţa* profundă a existenţei, nu se opreşte la fenomenele senzoriale.

Se poate spune că atare cotitură ar fi fost prea radicală, azvârlind arta de la extremitatea unde se aflase până atunci la extremitatea diametral opusă. S-au redat fireştile trăsături omeneşti: natura intelectuală, individuală şi liberă, însă, acea cotitură a înzestrat arta cu trăsături mistice şi divine.

Obiectul artei plastice, de felul său exteriorizat şi senzorial, acum era conceput ca interiorizat şi ţinând de esenţa spiritului. „Cine contemplă frumuseţea trupească – scrie Plotin în prima sa *Enneadă* – nu trebuie să se cufunde în ea, ci să ia aminte că ea e numai imagine, vestigiu, umbră – şi omul trebuie să caute ceea ce se află la sursa acestei oglindiri”. Concomitent cu ridicarea plasticii la nivelul poeziei, era coborâtă, 159 înjosită valoarea obiectului firesc al plasticii.

Totodată a crescut peste măsură interesul faţă de personalitatea artistului. Plinius (*Historia naturalis*, XXXV, 145) scria că operele de mai târziu ale artiştilor, chipurile lăsate de ei neterminate, adesea sunt mai admirate decât altele, fiindcă poartă urmele mai clare şi mai lămurite ale inspiraţiei lor iniţiale şi ale propriilor cugetări (*ipsaeque cogitationes artificium*). Concepţia despre artă ca imitaţie trece pe al doilea plan. Concepţia tradiţională a artei apunea. Lisyppos pretindea că nu e ucenicul nimănui. Artiştii începeau a se mai teme de inovaţii, dimpotrivă, le căutau tot mai mult. „Dacă inovaţia contribuie la sporirea delectării – scria Athenaios – nu trebuie s-o dispreţuim, ci din contra, să căutăm la ea cu atentă luare-aminte”. S-au prăbuşit regulile ce încătuşau pe artist. „Poezia – spune Lucian (*Historia quo modo conscrib.*, Despre modul cum trebuie scrisă istoria, *9*) – posedă o libertate neţărmurită şi

o unică lege: imaginaţia poetului”. Dat fiind că acum poezia şi plastica erau socotite deopotrivă, de aceeaşi libertate beneficia deci şi artistul.

Aceste prefaceri au înălţat valoarea artei în ochii contemporanilor. Pictura intra în educaţia tineretului. Tocmai atunci se înfiripa cultul artei la greci, cult inexistent mai înainte – după cum s-a văzut – când creaţia atinsese culmile cele mai înalte. În consecinţă, a devenit superioară şi situaţia socială a artistului: Parrhasios şi Zeuxis dobândiră o imensă avere, iar Apelles, ca şi mai târziu Tiziano, a devenit confidentul regilor.

Dar s-a schimbat nu numai preţuirea acordată artei plastice, ci deopotrivă modul cum era ea înţeleasă. Noţiunea ei nu mai era ce fusese în epoca clasică, îşi pierduse caracterul impersonal şi rutinier. Poezia şi plastica erau acum tratate la fel şi apropierea dintre ele nu se mai efectuala nivelul inferior al tehnicii, ca la Aristotel, ci la nivelul suprem al creaţiei.

Cel mai important motiv psihologic în noua teorie a artei era noţiunea de imaginaţie. Fireşte, nu *mimeisis* – imitaţia, ci *fantasia* era cea care putea da expresie noii concepţii. Filostratos, în *Viaţa lui Apollonius*, scria că „imaginaţia e o artistă mai înţeleaptă decât imitarea”, iar despre gândire (*gnome*) afirma că „pictează şi sculptează mai bine decât arta profesională”. Iar alţii – ca Pseudo-Longinos, autorul dizertaţiei *Despre sublim*, sau ca Horaţiu – apreciau însemnătatea imaginaţiei şi gândirii, care pot alege în chip liber din mulţimea motivelor şi tot liberie pot îmbina, iar prin aceasta pot să redea în modul cel mai pregnant adevărul lăuntric al lucrurilor.

În ochii anticilor, unele arte erau mai apropiate de poezie, altele mai depărtate, iar cea mai apropiată era pictura. Trăsătura lor comună era categoria de *mimesis*: ambele redau realitatea. Dar la un moment dat,

teoreticienilor antici li s-a pus întrebarea: de fapt, ce deosebeşte pictura de poezie? La care, cel mai pe larg răspunde scriitorul din veacul întâi Dion Chrysostom (*Or.*, Discursuri olimpice, XII). El distinge patru motive de diferenţiere între plastică şi poezie: 1) Artistul plastic creează o imagine, care nu se desfăşoară în timp ca şi plăsmuirea poetului; 2) neputând să evoce tot ce se petrece în imaginaţie, să exprime plastic toate gândurile, artistul trebuie să recurgă la simboluri; 3) silit să lupte cu rezistenţa materialului, el n-are libertatea ce-l caracterizează pe poet; 4) e cu-atât mai limitat cu cât nu poate grăi ochilor prin lucruri neverosimile, nu-i poate amăgi, aşa cum poetul amăgeşte prin vraja cuvintelor. Dion a pus problema cu mai mult de zece veacuri înaintea lui Lessing şi-a dat un răspuns asemănător, însă, formulat în spiritul antichităţii – era mai clar decât al filosofului german.

Din Roma veche provin cunoscutele cuvinte: „Ut pictura poesis", poezia e asemenea picturii. Puţine cuvinte au fost aşa des citate precum acestea (Horaţiu, *De arte poetica*, v. 361), dar puţine au fost atât de fals interpretate, contravenindu-se intenţiei poetului. Horaţiu văzuse doar analogia suficient de îndepărtată dintre pictură şi poezie: anume, că reacţia oamenilor faţă de poezie e la fel de variată ca şi aceea faţă de pictură: „o pictură te incintă mai mult dacă stai mai aproape, iar altele – când te îndepărtezi […], una îţi place o singură dată, altele-ţi vor place chiar dacă le priveşti de zece ori" (ibid*). A*cest text horaţian – rezumat aici – nu vorbeşte despre nicio asemănare mai profundă dintre cele două arte, nici nu-l sfătuieşte pe poet să se ia după pictor, aşa cum fără temei s-a interpretat în veacurile de mai târziu.

Care-a fost cauza schimbării? Unii filologi o atribuie şcolilor filosofice, cutărei sau cutărei şcoli.11 Desigur,

schimbarea aceasta, importantă din punct de vedere filosofic, trebuie să-şi fi avut sursa în concepţiile gânditorilor, generată fiind de noua poziţie intelectuală adoptată în era elenistică. Ea atrăgea după sine multe manifestări particulare, printre care noua concepţie despre artă şi apropierea ei de poezie. Această schimbare generală de poziţie şi-a găsit expresia şi în noile sisteme filosofice, care – ca şi noile concepţii estetice – erau consecinţa transformărilor de ordin spiritual petrecute în acea epocă.

Două noi sisteme au apărut atunci în problemele de artă. Sistemul stoic prelucra mai ales noua trăsătură psihologică, adică natura activă şi personală a creaţiei artistice. Iar sistemul platonician şi cel neoplatonician dezvăluiau noul motiv de căpetenie al metafizicii: inspiraţia divină în creaţie. Astfel, ambele sisteme dădeau expresie noii estetici, însă fiecare din ele oglindea un alt aspect al acesteia.

X. Evul mediu:

Arta şi poezia sunt separate din nou

Evoluţia estetică petrecută, cum s-a văzut, în lumea greacă, pornind de la noţiuni foarte deosebite între ele, ajunge către finele antichităţii

11 E, Birmalin, *Die Kunsitheoreliichen Grundiasen în Philostrat's Apollonios*, în „Philologos", 1.88, 1933; B. Schweitzdr, *Mimesis und Phaniasia*. *b* „t, 89... 1934.

la noţiuni apropiate de-ale noastre. Dar aceasta n-a durat mult timp: curând avea să se revină la concepţiile anterioare despre artă.

Revenirea aceasta a fost legată de răspândirea creştinismului. Duhul Evangheliei şi austeritatea părinţilor bisericii timpurii răpiră artei însemnătatea pe care treptat ea o dobândise la greci. Implacabila poziţie morală nu lăsa mult loc esteticii; spiritualismul creştin nu putea nutri

multă simpatie pentru frumuseţea senzuală. O asemenea atitudine corespundea nu atitudinii elenistice faţă de artă, ci acelei vechi-eline, ceea ce oprea în loc procesul de evoluţie al concepţiilor, readucându-le la vechiul punct de plecare.

Concepţiile estetice ale culturii greceşti târzii nu dispăruseră cu desăvârşire. Ele se păstraseră dimpreună cu întreg sistemul neoplatonician în scrierile Pseudo-Areopagitului şi datorită lor s-a produs exercitarea, în ciuda tuturor opreliştilor, a unei influenţe notabile asupra Evului mediu. Mai mult, scrierile menţionate, continuând elenismul în atitudinea sa excesiv transcendentală, considerau drept frumos autentic numai frumosul suprasenzorial, adică în dumnezeire şi-n natura creată de ea şi nu în artă, rod al imperfectelor mâini omeneşti. Fapt e că, deşi se vorbea mult despre frumos, prea puţin se vorbea despre artă şi dacă se contribuia la menţinerea în Evul mediu a unor concepţii, acelea se refereau la frumos şi nu la artă.

Noţiunea scolastică a artei (*ars*) nu luase naştere din noţiunile elenistice, ci din cele vechi greceşti, sistematizate de către Aristotel. S-a revenit iarăşi la cea mai largă noţiune cuprinzând toate artele aplicate şi luate nu din *Poetica* aristoteliciană, ci din *Fizică*, *Metafizică*, *Retorică*. „Artă" însemna tot ce era producţie metodică, efectuată conform unor reguli. *Artifex* era, în veacurile de mijloc, producătorul oricăror obiecte, a căror formă el o avea dinainte în gând. În domeniul artei intrau şi meseriile şi ştiinţele. În această sferă întinsă, drept *artă* se considera, în Evul 163 mediu, o porţiune foarte restrânsă şi anume ceea ce numim astăzi arte frumoase. Dar acest sector al artei nici nu se afla pe primul plan şi nu se deosebea prin autentice intenţii de ordin estetic, ci îndeplinea un rol auxiliar, subordonat ţelurilor religioase.

În artă, nu se căuta frumosul; căci după concepţiile timpului, frumosul se găseşte cu mult mai lesne în natură, privită ca operă divină. Literatura acelor veacuri nu descria frumuseţile artei, nici măcar nu le menţiona. Evul mediu a dat multe opere de supremă frumuseţe, dar ele erau făurite oarecum fără voie, fără intenţie deliberată, fără ca să se preocupe cineva de frumos şi de artă, de creaţie şi de caracter artistic. Faptul, de altfel, nu constituia o excepţie: aşa fusese şi în cultura greacă timpurie. Arta devenea iarăşi dezindividualizată, legată de breasla profesională, supusă canoanelor: grija cea mare era consacrată respectării tradiţiei şi a normelor; artistul nu tindea spre originalitate.12

Şi din nou arta era concepută numai pe plan intelectual. Aparţinea, cum se zicea pe-atunci, ordinii intelectuale, forma un mod de-a fi, un *liabilus* al intelectului practic. Deşi ea includea meseriile, dibăcia manuală era socotită drept un factor exterior, secundar faţă de priceperea gândirii. *„Perfectio artist consistit in iudicando”* (Perfecţiunea artei constă în a trebui să judece), scria Toma din Aquino, care desemna arta ca un anumit sistem, o anumită logică a „înţelegerii” (*ordinatio ralionis*), în virtutea cărora acţiunile omeneşti, cu ajutorul unor mijloace definite, duc la realizarea unor ţeluri definite.

Diviziunea artelor rămânea credincioasă exemplului antic şi cu deosebire celui aristotelician: arte libere şi arte auxiliare sau mecanice. Primele – *artes liberales* – erau cele ce se predau în şcolile medievale: aritmetica şi geometria, logica şi retorica. Deci, după modul nostru de gândire – ştiinţe, nu arte. Ceea ce noi numim arte, în Evul mediu nu constituia o grupă omogenă, unitară. Dimpotrivă – tot ca la grecii vechi – artele se

Jactţues Maritşiin, *Ari el Scholaslique*, 1920.

fragmentau în două domenii, muzica ţinând de artele libere, unde se întâlnea cu matematica şi cu logica, iar sculptura şi pictura ţineau de artele mecanice. Căci muzicianul îşi orânduieşte sunetele în minte, precum logicianul noţiunile şi matematicianul numerele, instrumentaţia fiind pentru el doar un mod de expresie cu totul exterior, aşa cum sunt cuvintele şi cifrele pentru ceilalţi doi. Iar sculptorul şi pictorul sunt siliţi să lucreze cu materia şi cu propriile lor mâini, măiestria lor fiind din aceeaşi categorie ca şi-a ţesătorului ori a pietrarului. Cu alte cuvinte, se revenea la acelaşi sistem noţional, propriu culturii clasice greceşti. Artele plastice, în Evul mediu, ocupau o situaţie diferită de-aceea a poeziei, foarte şovăitoare, când pozitivă, când negativă. Acesteia din urmă i-a dat expresie mai de timpuriu Hraban Maur (*Carmen ad Bonosum*, Poem către Bonosus, 30: „Scrisul are mai mare însemnătate în viaţă şi pentru fiecine e mai folositor; imaginea dă numai o măruntă mulţumire, satură văzul cât e noutate, dar plictiseşte când se-nvecheşte, grabnic îşi pierde adevărul şi nu inspiră încredere”. Pictura părea să fie mai prejos de poezie şi anume fiindcă era mai puţin folositoare sub raport moral, iar mai apoi, fiindcă nu se înalţă până la cele spirituale şi divine.

Dar îşi deschisese drum o altă concepţie. Căci deşi într-un tablou lucrurile sunt prezentate *materialiter* (în chip material), totuşi un privitor instruit le trăieşte *spiritualiier* (în chip spiritual). Iar cel neinstruit trage un folos şi mai mare: pictura înlocuieşte pentru el scrierea, „tablourile sunt cărţile săracilor”.

În tabelele şi diviziunile artelor din Evul mediu, pictura şi poezia aveau o soartă asemănătoare: în acele tabele nu există niciuna, nici alta, prima fiind socotită drept artă mecanică şi cum acestea erau numeroase, tabelele menţionau doar pe cele mai importante;

importanţa lor avea ca măsură utilitatea şi utilitatea picturii părea neînsemnată în comparaţie cu măiestria agricultorului, ţesăltă torului sau oşteanului – de-aceea tabelele no indicau. Cât despre poezie, aceasta nu era indicată, pentru acelaşi motiv ca şi-n antichitate, când ea nu era privită ca o artă. Pentru oamenii Evului mediu, ea era mai degrabă rugă sau confesiune, iar nu artă.

XI. Epoca modernă:

apropierea definitivă dintre poezie şi artă

Aşa cum la greci, după epoca clasică a urmat elenismul, la fel după Evul mediu, Renaşterea a determinat o schimbare, chiar dacă ea n-a dus la descoperirea vechilor monumente artistice, căci ele erau accesibile, cunoscute şi mai înainte, ci a revelat doar descoperirea că aceste monumente sunt „frumoase”. Plastica a fost eliberată de sarcina realizării unor scopuri morale şi religioase, a devenit o îndeletnicire pentru artă şi pentru frumos.

Transformarea s-a petrecut pe două căi. Una corespundea în chip fidel elenismului şi era inspirată direct de el. O reiniţiase Marsilio Ficino în cadrul Academiei Platoniciene din Florenţa, dând o altă viaţă noţiunilor neoplatonismului şi întregului lor fundament spiritual. Din nou pe primul plan, cu precădere faţă de tradiţie şi canoane, faţă de rutină, observaţie, pricepere savantă, apăreau creaţia liberă, individualitatea, imaginaţia, inspiraţia. Locul intelectualismului medieval îl ocupă acum atitudinea pur emoţională. Pe câtă vreme Evul mediu producea frumosul fără a vorbi despre el, acum frumosul e pomenit de toţi. Arta e legată în mod conştient de frumos. Componenţa ei tehnică şi savantă, esenţială în epoca anterioară, ajunsese acum pe-al doilea plan, înlocuită fiind de cultul inspiraţiei, entuziasmului, geniului, într-o atmosferă iraţională şi hiperbolică, ostilă regulei, canonului şi rigidei înţelegeri discursive.

Poziţia aceasta nu era exclusiv aceea a filo-sofilor-teoreticieni. Tot aşa gândeau mulţi artişti ai Renaşterii, de exemplu Michelangelo, pătruns până-n măduvă de justeţea noţiunilor plotiniene a propriei arte, şi a artei în genere. În convingerea acelor artişti, creaţia plastică era capabilă să atingă cele mai înalte culmi, acelea socotite odinioară ca fiind accesibile numai poeziei. Plastica şi poezia, despărţite până u demult printr-o prăpastie, acum se aflau una lângă alta. Se-ntâlneau pe culmile supreme – ca şi-n vremea elenismului. Totuşi, alături de curentul acesta, în Renaştere se mai dezvoltă un altul, care nu avusese un antecedent în vechime şi care se vădea mult mai modern în structura sa. Această transformare, mai puţin spectaculoasă, nu ridică brusc artele frumoase pe culmi, ci le-nalţă abia cu o treaptă pe scara ierarhică. Anume, le strămută din clasa artelor mecanice în aceea a artelor liberale. Adepţii acestui curent încetau a-l trata pe artist ca pe-un meseriaş, dar nici n-aveau intenţia să-l considere ca pe un profet. În schimb, îl plasau alături de savant şi-l considerau ca fiind asemenea acestuia. Temeiul artelor frumoase nu trebuia să fie insuflarea şi inspiraţia divină, ci cugetul conştient de sine. De-aceea arta poate fi pusă alături de logică, aritmetică sau muzică. Leone Battista Alberti, arhitect şi mare teoretician al artei Renaşterii, prezenta un asemenea tip de artist şi Leonardo da Vinci îi era cu totul apropiat.

Dacă scolasticii cunoşteau arta fără frumos, iar neoplatonicienii preţuiau frumosul, abstracţie făcând de artă, oamenii Renaşterii sunt cei ce unesc, în fine, arta cu frumosul. Spre deosebire de concepţiile adepţilor neoplatonismului, acest frumos era real, senzorial, fără structură mistică şi metafizică. Acum se anulează contrastele dintre tehnica pură şi creaţia pură, dintre înţelegerea pur exterioară şi cea pur lăuntrică a muncii

artistului.

Rezultatul a fost îmbinarea poeziei şi artei într-o unică noţiune pe bază pur artistică, fără

167 a se recurge la misticism. Artele şi poezia se-ntâlneau în fine nu pe vârfuri zeieşti, ci la nivel uman. Creaţia umană nu e nici muncă de-a dreptul mecanică, nici profeţie supraumană. Plastica, desprinsă de artele mecanice şi înălţată, poezia coborâtă din sferele divine, se aflau prin urmare una lângă cealaltă.

De altfel, plasarea artelor plastice la nivelul artelor liberale nu s-a petrecut fără opunere şi rezerve. Chiar din partea lui Leonardo. În ce privea *pictura*, el n-avea niciun dubiu: „Cu drept cuvânt pictura se plânge că nu e numărată printre artele liberale, căci ea e o adevărată fiică a naturii şi acţionează cu ajutorul văzului, cel mai nobil dintre simţurile noastre” – scria în *Tratatul despre pictură*. Leonardo nu recunoştea că simţurile ar fi mai prejos de gândire şi natura mai prejos de spirit. Cât despre *sculptură*, el respecta întru totul vechea concepţie. „Ea nu-i ştiinţă – scria – ci artă mecanică, cerând ca executantul ei să verse sudoare şi să se trudească din greu”. Înălţarea pe scara ierarhică realizată de Leonardo în favoarea picturii s-a realizat pentru sculptură şi arhitectură abia la următoarele generaţii.

Aceste mutaţii se efectuează în folosul plasticii şi poeziei. Ambele se aflau la mijloc între profeţie şi tehnică, în clasa producerii de frumos şi mai mult sau mai puţin la acelaşi nivel. Totuşi la Leonardo – poate pentru prima oară în istoria culturii europene – pictura se afla *mai presus de poezie*. Iată cum argumenta el: Pictura modelează pentru văz, cel mai nobil dintre simţuri, iar poezia pentru auz; una operează cu autenticile chipuri ale naturii, iar poezia numai cu expresii vorbite. Trebuia deci să vină timpurile noi cu simţul lor pentru faptă şi realitate, cu predilecţie

pentru obiectele vizibile şi sesizabile, ca să ajungă posibilă atare concepţie, ce-ar fi constituit atât în antichitatea clasică, precum şi-n veacurile de mijloc, o culme a paradoxului.

h cu toate acestea, atitudinea Renaşterii în materie de estetică nu atinsese încă acea treaptă a noţi16

mai târzii. Filolaos pitagoreul afirmă că „armonioasa natură a numerelor" se manifestă în lucrurile divine şi umane, constituind deci „principiul existenţei". Ceea ce e frumos – scria Platon (în multe dialoguri, dar mai ales în *Banchetul*) – e frumos nu în funcţie de altceva, ci frumos în eternitate şi pentru sine. Cât despre Aristotel (*Rhet.*, 1366 a 33 j: „Frumos e ceea ce prin sine însuşi e vrednic a fi ales". Această convingere se păstra şi-n estetica creştină. Augustin (*De vera religione*, Despre adevărata religie, XXXII, 59) scria: „Înainte de toate mă întreb: oare ceva e frumos fiindcă place, sau place fiindcă e frumos? Fără îndoială voi primi răspunsul că de aceea place, fiindcă e frumos". Aproape identicăf maxima e repetată de Toma din Aquino (*În De div. nom.*, Comentarii la tratatul Despre numele divine, cap. IV. lect. 10): „Nu e ceva frumos, fiindcă-l iubim, ci-l iubim fiindcă e frumos". La fel gândeau alţi scolastici: lucrurile frumoase sunt „frumoase în mod esenţial", *essentialiter pulchra*, frumosul constituie „esenţa şi realitatea lor", *essentia et quiddiuis*. Şi nu alta va fi situaţia în timpurile mai noi: Alberti (*De re aedif.*, VI *2*) va scrie că dacă e ceva frumos, e prin sine însuşi, „quasi come di se stesso proprio".

E. De Marea Teorie se leagă teza care susţine că frumosul e supremul *bine*. Toate epocile au fost de acord în această privinţă. În antichitate, Platon scria (*Banchetul*, 211 D): „Viaţa valorează ceva (dacă în genere valorează) atunci când omul priveşte frumosul în sine însuşi". El punea frumosul alături de bine şi adevăr, formând astfel

triada valorilor umane capitale: adevărul, binele şi frumosul. La fel s-a întâmplat în timpurile mai noi: Petrarca, vorbind despre frumuseţea trupească (*forma corporis*) îi aplica cele mai înalte epitete: *eximia est*, *egregia est*, *eleganţissima est*, *mira est*, *rara est*, *clara est*, *excellens est* *

* „E aleasă, distinsă, foarte elegantă, admirabilă, rară, 193 strălucită şi excelentă” (n. trad.).

(*Despre remediile celor două sorţi*, *1.2*), iar în *De voluptate* (*Opera*, p. 915) scria: „Cine nu laudă frumosul, aceluia îi e orb sau sufletul sau trupul. Dacă are ochi, s-ar cădea să-i piardă, căci nu simte că-i posedă”. Iar nu târzie vreme, Baldas-sare Castiglione, prieten al lui Rafael, arbitrul eleganţei renascentiste, zicea că frumosul e sacru (II *Cortegiano*: *Opera*, IV, 59). Montaigne (*Es-sais*, III. 12 j spunea: *„Ie ne puis dire assez souvent combien f estime la beaute,* qu*alite puis-sante* et *advantageuse”* (Nu pot spune îndeajuns de des, cât de mult preţuiesc frumuseţea, însuşire puternică şi priincioasă).

Dar în tradiţia bisericii atitudinea faţă de frumos era alta. „Amăgitoare sunt farmecele şi deşartă e frumuseţea”, se spune în *Pildele lui Solomon* (31.30). „Întru folosire, lucrurile frumoase sunt păgubitoare”, citim la Clement din Alexandria (*Paedagogus*, ÎI *8*). Dar în acelaşi timp Augustin scria: „ce lucruri oare putem iubi, dacă nu pe cele frumoase?” (*De musica*, VI. 10; *Confesiuni*, IV. 3). Rezervele de fapt se refereau la frumuseţea trupească, însă admiraţia creştinilor pentru *pulchritudo interior et spiritualis* (frumuseţea lăuntrică şi spirituală) a trecut şi asupra celei *exterior et corporalis* (exterioare şi trupeşti) şi aprecierea definitivă a creştinătăţii şi-a Evului mediu asupra frumosului a rămas favorabilă.

Ne-am fi putut aştepta ca, în istoria gândirii europene, împreună cu teoria clasică, să se manifeste încă

două teze: a) frumosul constituie principala categorie a esteticii şi b) el e trăsătura definitorie a artei. În realitate, aşa ceva nu se poate constata în textele mai vechi. Şi nici nu era posibil, atâta vreme cât nu exista o ştiinţă cum e estetica şi o concepţie cum e aceea despre artele frumoase, ambele apărute abia în secolul al XVIII-lea. Abia de-atunci s-a început să se vadă în frumos ţelul sau „predestinarea" artelor, elementul care le uneşte între ele, care le defineşte. Mai înainte, frumosul şi arta erau legate între ele foarte vag, în frumos văzându-se mai degrabă o însuşire a naturii decât a artei.

IV. Rezerve

Răspândirea şi dăinuirea Marii Teorii n-au preîntâmpinat în decursul secolelor rezervele, criticile, devierile.

A. De timpuriu s-au ivit îndoieli referitoare la caracterul obiectiv al frumosului – şi mai întâi la sofişti. În scrierea intitulată *Dialexeis* (Extrase, 2.8.), un sofist necunoscut afirma că totul e frumos şi totul e urât. Literatul Epicharm, apropiat sofiştilor (Diog. Laert., III 16. B5 Di-els), deducea că pentru un câine cel mai frumos e câinele, pentru bou – boul. Asemenea idei subiectiviste au revenit şi mai târziu.

B. Tot de timpuriu Socrate avansase teza – după cum relatează Xenofon – despre existenţa unui frumos ce constă nu în proporţii, ci în corespondenţă sau în acordul obiectului cu ţelul şi natura sa. Conform acestei teze, până şi-un coş de gunoi poate fi frumos, dacă el corespunde menirii sale; în schimb, un scut de aur nu-i frumos, căci nu e materialul corespunzător, făcându-l mult prea greu. Din acestea reieşea nu subiectivitatea, ci relativitatea frumosului. Opinia de mijloc dobândi cei mai mulţi partizani, care afirmau că frumosul are un dublu caracter: există un frumos datorat proporţiilor şi un frumos datorat

caracterului său corespunzător. Însuşi Socrate diferenţia două genuri ale frumosului: există proporţii frumoase prin ele însile şi totodată ele sunt frumoase în raport cu altceva – deci, nu tăgăduia teoria clasică, doar o restrângea. Interpretarea socratică a frumosului a avut apărători şi-n epoca elenismului, mai ales printre stoici. După cum atestă Diogenes Laertios, frumosul avea pentru stoici o dublă semnificaţie: era sau ceea ce e perfect proporţionat, sau ceea ce e perfect adecvat menirii sale. Frumosul e sau *pulchrum stricto sensu*, sau *decorum* (frumos în sens

195 strict sau în sensul convenienţei, al adecvării).

Antichitatea crease teoria frumosului în funcţie de proporţii, dar tot ea a iniţiat-o pe-aceea a frumosului în funcţie de concordanţă. A propus deopotrivă soluţia alternativă: frumosul constă fie în proporţii, fie în ceea ce e corespunzător. La fel s-a făcut începutul unei a doua soluţii alternative: frumosul poate fi ideal sau senzual sau spiritual sau trupesc, poate reprezenta o *symmetria* obiectivă şi o *eurythmia* condiţionată, parţial subiectivă. Variantele frumosului, vremelnic tratate ca secundare, aveau să devină cu timpul de un interes capital şi-n fine să anuleze Marea Teorie.

C. În epoca literaturii patristice, în veacul al IV-lea, Vasile cel Mare, în predica sa „Despre cele 6 zile ale Creaţiunii” (cap. 7), era de părere că frumosul există, ce-i drept, în funcţie de un anumit raport, însă nu numai în raportul părţilor unui obiect, dar şi în raportul obiectului faţă de privire. O atare opinie nu relativiza frumosul, ci îl „relaţiona”. Deci, pentru el, frumosul constituia o *relaţie* a obiectului faţă de ochii noştri, opinie care a izbutit să se extindă, să se aplice la auz, la raţiune, la sentimente, la subiect, astfel încât rezulta că frumosul e *relaţia* dintre obiect şi subiect. Această idee a avut răsunet printre scolastici şi celebra definiţie tomistă – *pulchra sunt guae*

visa placent, (frumoase sunt cele ce plac la vedere) – se referea în mod îndoit la subiect: în sensul vederii şi în sensul delectării.

D. În epoca modernă, chiar când se accepta Marea Teorie despre frumos, se proceda totuşi pe nesimţite la limitarea domeniului ei. S-a început cu elogii pentru subtilitate şi graţie. Subtilitatea era idealul manieriştilor; în genere ei vedeau într-însa numai unul din aspectele frumosului; în schimb, Girolamo Cardano (*De subtilitate*, 1550, p. 275 o şi opunea frumuseţii. El era de acord cu clasicii – frumosul e simplu, clar şi lesnicios, iar subtilitatea e cenfuză şi complicată; totuşi, gindea că acel ce e capabil să dezlege acea complicaţie, dobândeşte tot atâta plăcere ca şi în faţa frumosului. Altor manierişti subtilitatea li se părea chiar superioară frumuseţii. La reprezentanţii mai târzii ai curentului, Gracián sau Tesauro, subtilitatea excludea frumosul, preluându-i numele şi poziţia. În virtutea noilor concepţii, cu adevărat frumos era numai ceea ce era subtil – „la finesse plus belle que beaute". Iar acest frumos mai frumos decât frumuseţea nu sălăşluia în ordinea sa perfect armonioasă. Gracián spune chiar că armonia se naşte din dezar-monie. Era deci o separaţie clară faţă de teoria clasică în acelaşi veac al XVI-lea, când o altă grupare de scriitori şi artişti începuseră să laude graţia şi farmecul (*grazia*). Aceasta, ca şi subtilitatea, nu mai depindea de proporţii şi de număr. În faţa esteticienilor pătrunşi de ideea graţiei se deschideau deci două căi: sau să admită că sunt la fel de preţioase graţia şi frumuseţea, sau că frumuseţea duce la graţie. Prima implica o limitare a Marii Teorii, a doua chiar o tăgăduia; căci dacă frumosul constă în graţie, atunci ordinea, proporţionalitatea, numărul nu-i sunt esenţiale şi nu-i garantează calitatea de frumos.

Într-adevăr, cardinalul Bembo (*Asolani*, 1506, p. 129)

propunea o altă soluţie: „Frumosul e tocmai graţia născută din proporţii, concordanţă şi armonie”. Totuşi o asemenea interpretare, ducând de la frumos la graţie sau invers (adică la proporţie şi armonie) constituia o excepţie. Pentru mulţi scriitori ai Renaşterii târzii şi ai manierismului, frumosul = graţie îşi avea sorgintea chiar în libertate, în neglijenţă, în *sprezzatura*, desconsiderare, dispreţ, după expresia lui Baldassare Castiglione (*Cortegiano*, p. 63) –, deci nu era în acord cu Marea Teorie.

Pentru moment – a predominat o soluţie intermediară, dualistă, care apăruse mai ales pe tărimul poeticii (printre alţii la Scaliger), practicând

— Fineţea e mai frumoasă decât frumuseţea; parafrază a unui vers celebru de la Fontaine: „Et la grâce plus 197 belle encore que la beautg…” (n. trad.).

O diferenţiere între „*pulchritudo*” şi „*venustas*”, adică între frumuseţea ce respectă regulile şi cea provenită din graţie. Totuşi s-a întâmplat că aceasta din urmă – şi numai ea – să fie considerată ca „*pulchritudinis perfectio*” (perfecţiunea frumuseţii).

E. Mersul evolutiv al problemei ducea către iraţionali zarea frumosului: apăruseră îndoieli în privinţa naturii lui noţionale şi mai ales numerice, precum şi în posibilitatea definirii lui. Cândva, Petrarca se exprimase în chip hazardat: frumosul e un „*non se che*” – un nu ştiu ce; spusele acestea au fost repetate de mulţi scriitori din secolul al XVI-lea. Lodovico Dolce spunea că farmecul cucereşte, deşi nu se ştie de ce, e *quel non se che*. În cuvinte puţin schimbate, Firenzuola susţinea că frumosul ce decurge dintr-un anumit sistem al părţilor, rezultă din ele în mod misterios, *occultamente*.

Spusele lui Petrarca au fost admise şi-n secolul al XVII-lea, devenind formulă curentă fie în latină, „*nescio quidu*, fie în franceză, „je *ne sais quoiu*. Bouhours atribuia

formula îndeosebi italienilor, însă ea se află şi în *Nouveaux essais* (II, 22) precum şi-n *Meditationes de cognitione* (Meditaţii despre cunoaştere, (1684, 179) ale lui Leibniz: judecăţile de valoare în materie de estetică erau considerate de el clare (*clairs*), însă imprecise (*confus*); ele afirmă, nu explică; li se poate da expresie numai cu ajutorul exemplelor „et du reste il faut dire que c'est un je ne sais quoi" (şi despre celelalte trebuie să spunem că sunt „un nu ştiu ce").

F. Toate aceste prefaceri au constituit un fel de prefaţă la relativizarea şi chiar la subiectivi-zarea frumosului. În acea perioadă, când artiştii şi literaţii aveau mai multe de spus despre artă şi frumos decât filosofii, concepţia aceasta era una dintre foarte puţine sau chiar unica importantă venind din partea filosofilor. Începutul l-a făcut Giordano Bruno, care scria (*De Vinculis*: „*Opera*, III 637 I: „Nimic nu este frumos în mod absolut; dacă e frumos, e în raport cu ceva". Totuşi această cugetare fusese consemnată într-o lucrare măruntă, prea puţin citită – şi nu sunt indicii ca ea ar fi găsit vreun răsunet.

La generaţia următoare, Descartes gândea la fel: în scrisoarea către Mersenne (18.3.1630) spunea despre frumos că „nu e nimic mai evident decât raportarea judecăţii noastre la un obiect". El descria raportarea aceasta aşa cum se descrie astăzi reflexul condiţionat. Însă vorbea despre această problemă numai în scrisori particulare, socotind că ea nu merită o investigaţie ştiinţifică şi nici publicarea, aşa încât a rămas cunoscută unui mic cerc de cercetători. Totuşi filosofii de frunte ai secolului al XVII-lea au menţinut-o: Pascal scria că în materie de frumos decide moda; Spinoza în *Scrisoarea către H. Boxei* (1674) scria că dacă am fi altfel construiţi, atunci lucrurile urâte ar fi pentru noi frumoase şi vice-versa; Hobbes spunea că tot ceea ce ni se pare frumos e în

funcţie de educaţia noastră, de experienţă, de memorie, de imaginaţie. Aceste cugetări nici nu au ajuns la cunoştinţa literaţilor – abia către finele secolului al XVII-lea, renumitul arhitect francez Claude Perrault (*Ordonnance*, 1683, *Pref.*, p. 6, *Les dix livres d'architecture de Vitriwe*, 1673J dădea expresie convingerii că frumosul e mai cu seamă o chestiune de obişnuinţă şi de asociere. Critica lui Perrault viza cu deosebire aspectul proporţionalităţii: de două milenii, anumite proporţii erau recunoscute ca fiind frumoase în mod obiectiv şi absolut, pe câtă vreme – argumenta el – aceste proporţii plăceau numai fiindcă oamenii erau deprinşi cu ele.

— Titlul complet: *De vinculis în genere* (Despre legături 99 în general – n.tr.)

V. Alte teorii

Concomitent cu rezervele şi cu criticele aduse Marii Teorii, au apărut tentative de a se elabora alte teorii despre frumos. Acestea fuseseră frecvente, însă timp de două mii de ani niciuna nu s-a dovedit în stare să respingă Marea Teorie. Mai degrabă o completau cu altele. Iată câteva dintre acestea:

A. Frumosul înseamnă *unitatea în multiplicitate*. Era o părere foarte apropiată de Marea Teorie şi poate fi privită ca o variantă a ei, dar în mod nejust, fiindcă unitatea nu implică proporţii şi un sistem deosebit, specific. Unitatea şi multiplicitatea fuseseră motivele de bază ale grecilor, pe care totuşi ei nu le-au aplicat în teoria despre frumos. În schimb, au făcut aceasta învăţaţii medievali. Johannes Scotus Eriugena scria (*De div. nat.*, „Despre diviziunea naturii", V35 j că frumuseţea lumii constă în armonia ce izvorăşte „din diverse genuri şi forme variate", re-compunându-se „într-o unitate". Veacuri întregi, această concepţie despre frumos a avut câteodată – destul de rar – oarecare faimă şi s-a răspândit abia în

secolul trecut, când a devenit un fel de slogan.

B. Frumosul constă în *perfecţiune* – aceasta era, sub denumirea latină „*perfectio*”, concepţia preferată a Evului mediu. Ce e drept, ea nu se referea doar la teoria despre frumos, ci deopotrivă şi încă mai mult la bine şi adevăr. Totuşi Toma din Aquino a folosit noţiunea în legătură cu arta: „O imagine e numită frumoasă, atunci când reprezintă un lucru în mod perfect”, punând accentul nu pe desăvârşirea artistului, ci pe aceea a operei. Nu gândeau altfel nici teoreticienii Renaşterii. Viperano, în *De poetica* (1579, p. 65 – 66), scria: „Ca şi Platon voi numi frumos un poem, care e perfect şi finit în structura sa; frumuseţea lui e identică cu propria-i perfecţiune” (*pulchrum et perfectum idem est*). Deci şi-această teorie îi invocă pe grecii antici, pe Platon. Ea îşi găsea loc foarte lesne în Marea Teorie; era admisă, întrucât e perfect ceea ce are o alcătuire potrivită şi proporţii clare. Abia mai târziu, în secolul luminilor, teoria perfecţiunii va deveni independentă, ca o teorie estetică deosebită.

C. Frumosul constă în calitatea de-a fi *corespunzător*, în concordanţa obiectului faţă de natura şi ţelul său. Frumos e orice este *aptum*, *decorum*, adecvat, aşa cum se cuvine. Concepţia aceasta, născută din antichitate, atât în filosofie, mai ales la stoici, ca şi-n retorică, la Cicero şi la Quintilian, s-a menţinut şi mai târziu, dar înţeleasă ca o completare a teoriei principale; *decorum* era tratat ca o varietate a frumosului. Ca un cuvânt de ordine, sub denumirea „bienseance”, s-a generalizat abia la clasicii veacului al XVII-lea.

D. Frumosul e *revelaţia ideii* în lucruri, „iluminarea” unei idei, cum spuneau neoplatonicienii, manifestarea unui „arhetip”, a unui model etern, de cea mai înaltă perfecţiune, absolutul, sau cum ar vrea cineva să numească aceste lucruri greu de numit. Era teoria lui

Plotin (*Enn.*, I 6.2. j, a lui Pseudo-Dionysios (*De cocleşti harmonia*, Despre armonia cerească, *3*), apoi a lui Albert cel Mare (*Opusculum de pulchro et bono*, Opuscul despre frumos şi bine). În unele momente, ea dobândise o notabilă reputaţie; dar şi aceasta apăruse nu înlocuind Marea Teorie, ci concomitent cu ea, completând-o sau explicând-o cu noi argumente.

E. Frumosul e *exprimarea psihicului*, „formă dată lumii interioare", cum l-a numit Plotin. Conform acestei teorii, noi ne delectăm numai întru spirit, numai el e frumos, lucrurile materiale sunt frumoase doar în măsura în care sunt pătrunse de el. Veacurile mai vechi cugetaseră prea puţin la o atare teorie. În limba greacă e

201 greu de aflat termeni corespunzători pentru expresie, exprimare, devenite uzuale abia în secolul al XVII-lea. Se pare că pictorul Le Brun a publicat cel dintâi o carte despre expresie, înţelegând-o de fapt ca expresivitate sau aspect caracteristic al obiectelor şi oamenilor. Legătura dintre frumos şi exprimarea sentimentelor a apărut abia în secolul al XVIII-lea, iar teoria generală a frumosului ca expresie e propriu-zis operă a secolului nostru.

F. Frumosul constă în *măsură*. Formula clasică a acestei concepţii a dat-o Dürer (*Von der Malerei*, Despre pictură, p. 301): „prea multul şi prea-puţinul strică orice lucru" (*zu viei und zu wenig verderben alle Dinge*). Un veac şi jumătate mai târziu teoreticianul francez în materie de artă, Du Fresnoy, s-a exprimat încă mai lămurit afirmând că frumosul „stă *la mijloc* între două extremităţi". Ideea o luase de la Aristotel, care de fapt o aplicase numai la binele moral, nu la frumos; această din urmă aplicare a fost o inovaţie a secolului al XVII-lea. Totuşi, definiţia frumosului ca măsură n-a constituit o teorie distinctă; era mai degrabă o formulare specială a Marii Teorii.

În concluzie: timp de veacuri au fost numeroase idei în materie de precizare a frumosului; majoritatea lor luase naştere încă de la greci. Ele se iveau din când în când, dar fără continuitate, pentru a completa Marea Teorie, nu pentru a-i lua locul.

Iar în afară de acestea:

G. Frumosul constă în *metaforă*. După teoria aceasta, orice e frumos rezidă în metaforă, în *„parlar figurato”*, deci există tot atâtea variante ale artelor frumoase, câte metafore pot exista. Aceasta a fost creaţia secolului al XVII-lea, operă a manierismului literar, înainte de toate a lui Emmanuele Tezauro (*Canocchiale*, 1654, îndeosebi p. 74 şi 424). Era o teorie originală, care se putea măsura cu cea tradiţională în chip mai cutezător decât altele.

VI. Criza Marii Teorii

Deşi timp de două milenii Marea Teorie fusese principala concepţie despre frumos, faţă de ea – cum s-a văzut – n-au lipsit rezervele. Criticile o vizau fie direct, mai ales în teza despre frumosul ce constă în sistem şi proporţii, fie în teze care-i erau conexe: în obiectivitatea frumosului, în caracterul sau raţional, în natura sa cantitativă, în substratul său metafizic, în poziţia ei – cea mai înaltă pe scara ierarhiei valorilor. Rezervele apăruseră încă din antichitate, iar în timpurile mai noi deveniseră mai numeroase şi mai energice – până când în secolul al XVIII-lea s-a produs criza Marii Teorii.

De ce s-a produs? Se schimbase gustul, apăruseră şi erau încă mai ademenitoare arta şi literatura Barocului târziu, apoi cele romantice, ambele curente fiind cu totul anticlasice, pe câtă vreme Marea Teorie se formase după modelul artei şi literaturii clasice, greu de conciliat cu noul gust, cu arta nouă. Astfel, ea înceta a mai fi actuală şi ca atare i se vădeau lipsuri neobservate mai înainte.

A. Criza provenea dintr-o dublă sursă: din filosofie şi

din artă, în noile concepţii şi-n gustul cel nou, în empirismul filosofilor, în romantismul scriitorilor şi artiştilor. Ea se manifestă în câteva ţări, cu mai multă vigoare în Anglia (printre psihologii şi publiciştii înclinaţi spre filosofie) şi în Germania (printre filosofii şi literaţii preromantici). Scriitorii englezi, în frunte cu Addison, erau tentaţi să creadă că ei cei dintâi răsturnaseră vechea concepţie despre frumos, săvârşind prin aceasta un lucru „cu totul nou". În realitate ei aveau predecesori. Noi de fapt erau trei lucruri. În primul rând, critica de specialitate ajunsese de la filosofi sub pana publiciştilor ca Addison şi în curând chiar a criticilor care, ca Diderot în Franţa, se dovedeau mai capabili decât filosofii să agite opinia publică. În al doilea rând, filosofii, din partea cărora încă din secolul precedent se manifestase atitudinea critică împotriva interpretării tradiţionale a frumosului – mai ales din partea lui Descartes şi Spinoza – nu mai aveau acum intenţia de a se ocupa cu asemenea fenomene subiective şi deci neesenţiale, cum era frumosul, în schimb, alături de publicişti şi critici, filosofi din secolul luminilor, de tip nou, cum era Hume, începuseră a se preocupa de ele cu ardoare. În fine, a treia inovaţie constă în faptul că investigaţiile psihologice, mai ales cele asupra reacţiei umane în faţa frumosului, până atunci sporadice, acum căpătau o continuitate. În special, Anglia secolului al XVIII-lea dădea la fiecare generaţie câte un cercetător remarcabil: Addison publică pe această temă în 1712, Hutcheson în 1725, Hume în 1739, Burke în 1756, Gerard în 1759, Home în 1762, Alison în 1790, Smith în 1796, iar tratatul lui Payne-Knight s-a publicat în 1805.

Dacă răsturnarea tradiţionalei teorii despre frumos nu fusese obiectivul principal al scriitorilor de mai sus, cu toţii contribuiseră totuşi la aceasta. Din analizele lor psihologice reieşea că frumosul nu constă în vreo proporţie

bine definită, într-un sistem armonios al părţilor; ei credeau că în privinţa frumosului, omul se poate convinge în virtutea simplei experienţe cotidiene şi a unei observaţii exacte. Iar romanticii, şi chiar preromanticii, merseseră mai departe, susţinând tocmai contrariul teoriei tradiţionale, în sensul că frumosul rezidă în lipsa de regularitate, adică în vioiciune, exuberanţă şi pitoresc, precum şi în expresia sentimentelor, care n-ar prea avea ceva comun cu proporţia şi cu regularitatea. Concepţia despre frumos nu numai că s-a schimbat, dar s-a şi răsturnat, iar Marea Teorie acum părea incompatibilă cu arta şi cu experienţa.

B. Criticii secolului luminilor mai pot fi şi în alt mod împărţiţi în două grupe. Una, formată de timpuriu, adoptase opinia că frumosul e ceva insesizabil, deci e imposibil să se construiască o teorie a lui. Acel „non se che" al lui Petrarca, în special în versiunea franceză „je ne sais quoi", acum era rostit de foarte mulţi, printre care corifei ai filosofiei, ca Leibniz şi Montesquieu. Ce e frumosul, asta mai curând se *simte* decât s-ar putea exprima în cuvinte şi noţiuni. Iată o lovitură îndreptată mai ales contra Marii Teorii în aspectul ei strict cantitativ; dar totodată, ea dărâma postamentul oricărei teorii despre frumos.

Cealaltă grupă, mai numeroasă, mai tardivă, mai influentă, îndeosebi în Anglia, lovea în interpretarea obiectivă a frumosului, pe care se fundamentase teoria timp de veacuri. Ea deducea că frumosul depinde numai de imaginaţia subiectivă a oamenilor; din formă a lucrurilor, frumosul ajungea să modeleze în ochii lor forma trăirilor, susţinându-se că frumuseţea e înţeleasă de obicei în sensul reprezentării din imaginaţia noastră (*The word Beauty is iaken for the idea caised în us*) (Hutcheson, *An Enquiry*, 1725). Iar în altă parte: „Frumosul [...] în sensul său strict

înseamnă o percepţie *realizată de* către intelect" (Beauty *[…] properly denoles the perceplion of some mind).* La fel David Hume (Essays, *1757*): „Frumosul nu e proprietate a lucrurilor înseşi. El există în mintea care le observă şi fiecare minte observă o frumuseţe diferită" (Beauty i*s no qua-lity in things themselves, it exists in the* mind *which contemplates them, and* ea ch *mind perceives different beauty*). *Tot a*şa judecă H. Home (Lord Kames: Elements*, 1762*): „Conform cu însăşi noţiunea de frumos, aceasta se raportează la cel care-l observă" (Beauty *in its very conception refers to a percepient). Frumo*sul e deci propria noastră reacţie, adică e ceea ce suscită această reacţie, proporţiile nu sunt deci absolut necesare, precum cerea vechea teorie. Proporţiile trebuie măsurate, pe câtă vreme frumosul se simte direct, fără măsurătoare.

C. Criticii mai noi, mai moderaţi, ca Hutcheson 205 (şi chiar înaintea lui francezul Perrault) afirmau doar că nu orice frumos e obiectiv, că există atât un frumos obiectiv (*intrinsec*, *original*) cât şi unul relativ (*relative*, *comparative*) sau, cum se exprima Crousaz, există unul natural ca şi unul convenţional. În schimb, de la mijlocul secolului a avut loc, mai cu seamă în Anglia, o radicalizare a concepţiei în sensul că orice frumos e subiectiv, relativ, convenţional. După Alison, mai ales orice lucru poate fi resimţit ca frumos – depinde doar de obiectul sau sentimentul cu care e asociat: „Frumuseţea formelor depinde cu totul de asocieri" (*Beauty of form arises alltogether from the associations we connect with them*). La fel scrie R. Payne-Knight despre frumuseţea proporţiilor (*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, ed. 1805) şi anume că ea depinde totalmente de asociaţiile de idei (*de-pends entirely upon the association of ideas*). Obiectele resimţite astfel nu sunt asemănătoare în mod reciproc şi-n zadar le-am căuta trăsături comune. Fiecare

poate fi frumos sau urât, depinzând de factorul cu care-l asociem – şi fiecare se asociază în alt mod. Aşa încât, nu poate exista o teorie a fenomenului în genere, ne putem gândi numai la o teorie generală a cunoaşterii frumosului. Până la un anumit moment, principala întrebare era: de ce proprietăţi ale obiectelor depinde frumuseţea lor – iar acum: de ce proprietăţi ale minţii noastre depinde frumuseţea lucrurilor? încă ceva: dacă pe vremea teoriei clasice se atribuia intelectului capacitatea de cunoaştere a frumosului – (iar mai apoi, simplu, văzului şi auzului), autorii secolului luminilor o atribuiau imaginaţiei, ca Addison, gustului – ca Gerard, sau considerau ca un postulat faptul că oamenii ar poseda o capacitate deosebită în acest sens, „un simţ distinct" al frumosului, un „sense of beauty", „imagination" şi „taste", toate constituind noi soluţii contrare raţionalismului Marii Teorii.

VII. Alte teorii ale secolului al XVIII-lea

A. Procedeul diferenţierii fusese dintotdeauna mijlocul de corectare, ameliorare, salvare a noţiunilor şi teoriilor; aşa s-au petrecut lucrurile şi cu teoria frumosului. Diferenţierea, parcelarea acestui domeniu imens fusese începută chiar de antici. Socrate diferenţia frumosul prin sine însuşi de frumosul în raport cu ceva; Platon – frumosul liniilor reale şi al celor abstracte; stoicii – frumosul trupesc şi cel spiritual; Cicero – frumosul viril şi cel feminin, *dignitas* şi *venustas*, sau demnitatea şi farmecul.

În veacurile următoare, diferenţierea frumosului a mers mai departe – şi vom semnala aici măcar câteva exemple de diferenţiere: Isidor din Sevilla despărţea frumosul deplin (*decus*) de frumuseţe (*decor*); Robert Grosseteste, la apogeul scolasticii – frumosul *în numero* de cel *în gratia* *; Witelo, după Alhazen – frumosul ce decurge

din înţelegerea a ceea ce e simplu (ex*comprehensione simplici*) de frumosul ce se manifestă în cadrul obişnuinţei: „obişnuinţa creează frumuseţea" (*consuetudo fecit pulchritudinem*). Mai târziu, scriitorii Renaşterii distingeau frumosul propriu-zis de graţie, scriitorii manierismului – frumosul propriu-zis de subtilitate; scriitorii barocului – ca Bouhours – frumosul propriu-zis de agrement (*Vagrement*), aşa cum vom arăta mai pe larg în capitolul următor.

În pragul secolului al XVIII-lea, acest sistem de diferenţiere în sfera conceptului de frumos s-a produs într-un ritm şi mai rapid; Claude Perrault deosebea frumuseţea convingătoare (*beaute convaincante*) de cea arbitrară (*beaute arbitraire*); abatele Y.M. André – frumosul natural de cel esenţial, precum şi cel măreţ de cel graţios (*le grand – le gracieux*); Crousaz – frumosul pe care T stimăm de cel care ne face plăcere; clasiciştii

— Clei ce rezidă în număr (proporţie) – cel ce rezidă 207 în har (lat. În text).

de la răspântia secolelor XVII şi XIX, ca Testelin, deosebeau frumosul folositor de frumosul comod, cel rar şi cel foarte nou. Ca exemplu al acestor diferenţieri ale epocii merită a fi menţionate cele efectuate de J.G. Sulzer (*Allgemeine Theorie der schonen Kiinste*, 1792, I, p. 150 j: frumosul graţios (*anmutig*), splendid (*prăchtig*) şi înflăcărat (*feuerig*), iar de la răspântia secolelor XVII şi XIX – faimoasa separaţie proiectată de Friedrich Schlegel între frumosul naiv şi cel sentimental.

În secolul luminilor, printre diferenţierile frumosului au fost două, fundamentale: a lui Hut-cheson (frumosul „elementar", deci absolut, şi cel „relativ"); apoi diferenţierea iniţiată tot de englezi, însă formulată la modul clasic de Kant: frumuseţea liberă (*freie Schonheit, pulchritudo vaga*), şi frumuseţea aderentă (*anhăngende Schonheit, pulchritudo adhaerens*). Primul – Hutcheson –

nu propune nimic, al doilea – Kant – propune o noţiune a ceea ce trebuie să fie obiectul.

B. Atitudinea tipică a esteticii secolului luminilor constă în renunţarea la o teorie generală, precum şi în recunoaşterea unei teorii unice, adică a teoriei psihologice a trăirii estetice. Dar secolul respectiv a fost bogat în curente variate; o altă atitudine era cea pluralistă, sprijinită (cum s-a văzut mai sus) pe diferenţierea noţională. Mai mult încă: teorii ale frumosului, în parte reînnoite, în parte noi, îşi aveau partizanii lor în secolul al XVIII-lea.

Filosofii şi literaţii se despărţiseră întrucâtva de principiile vechi, dar nu artiştii şi în speţă nu artiştii-teoreticieni, foarte numeroşi pe-atunci. „Regulile artei sunt sprijinite pe raţiune" (*Les regles de Vart sont fondâes sur la raison*), scria teoreticianul arhitecturii, Lepautre. La fel scrie Frezier: „Ordinele arhitecturii trebuie subordonate legilor raţiunii" (*On doit asservir les ordres de l'architecture aux lois de la raison*). Iar Laugier (*Essai sur l'architecture*, 1752 J: „Orice invenţie... care nu poate fi argumentată prin raţiune, chiar dacă are încuviinţarea celor mai mari, e o invenţie proastă şi care trebuie anulată" („Toute invention [...] don't on ne saurait rendre une raison, eut-elle les plus grands approbateurs, est une invention mauvaise et qu'il faut prescrire"). Şi în alt loc: „Succesul arhitecturii cere să nu se admită nimic ce n-ar fi întemeiat pe principii" (Îl conviennt *au succes de l'architecture de n'y* rien *souffrir qui ne soit fonde en principe). Aşa s*criau în Franţal, precum şi-n alte ţări. În Germania, într-o polemică a doi celebri arhitecţi ai timpului, Crubsatius îşi formula pe scurt cel mai grav reproş adus lui Poppelmann: construcţiile acestuia sunt unbegrun*det (nefond*ate).

Nu numai artiştii adoptaseră această poziţie. Sulzer

enciclopedistul artelor, definea frumosul ca-n vremea veche: „*ordo et mensurau*. Acea revenire la antichitate şi clasicism a întărit cultul raţiunii, al proporţiei atât printre artişti cât şi printre teoreticieni.

C. Dar în acel secol a fost loc şi pentru alte teorii despre frumos.

1. Teoria frumosului ca perfecţiune avea partizani în Germania. Christian Wolff (*Empir*. *Psy-chologie*, 1732, § 544 – 546), la sugestia lui Leibniz, definise frumosul ca perfecţiune, găsind o formulă lapidară: frumosul [el perfecţiunea cunoaşterii senzuale (*perfectio cognitionis senzitivae*) sila fel gândea A. Baumgarten (*Metaphysica*, 1739, § 662 şi *Aesthetica*, 1750, § 14 J. Această apropiere a frumosului de perfecţiune s-a menţinut până la finele veacului şi nu numai în şcoala lui Wolff. Filosoful Mendelssohn definea frumosul ca „imagine confuză a perfecţiunii" (*undeutliches Bild der Volkommenheit*), pictorul Mengs în reflecţiile sale despre frumuseţe şi gust în pictură (*Gedan-ken iiber die Schonheit und den Geschmack in der Malerei*, 1762) – ca „ideea evidentă a perfect

1 Spusele lui Lepautre, Frbzier şi Laugier sunt reproduse după E. Cassirer: *Die dsthelischen Hauptbegriffe der franzâsischen Architekturtheoretiher con 1650 – 1790*, Berlin, 209 1909 ţiunii" (*sicittbarc Idee der Volkommenheit*); eruditul Sulzer scria în lucrarea deja citată că „numai minţile slabe nu pot observa că în natură totul tinde spre perfecţiune" (*auf Volkommenheit* [...] abzi*elt).* În schimb, în Crit*ica puterii de judecare a l*ui Kant, § 15 poartă titlul: „Judecata gustului e cu totul independentă faţă de perfecţiune". Aici s-a produs cotitura. În estetica secolului trecut noţiunea de perfecţiune părea deja învechită.

2. Teoria frumosului ca expresie a dobândit o mare

importanţă odată cu apropierea romantismului, în Franţa, Condillac (*Essai sur les origines des connaissances humaines*, 1746, II, p. 16) scria că „ideea expresiei predomină" (*Videe qui predomine est celle de Vexpression*). Mai apoi, concepţia îşi găsi adepţi şi-n Anglia. Alison (*Essays*, 1790) atribuia frumuseţea sunetelor, culorilor şi verbului poetic exprimării sentimentelor prin aceste mijloace „*Beauty of the sound arises from qua-lities of which they are expressive*". La fel gândea el despre culori: că frumoase sunt doar acelea care dau expresie însuşirilor plăcute ori interesante (*No colours, in fact, are beautiful but such as are expressive to us of pleasing or interesting* qualitiesJ. Iar poezia ocupa cel mai înalt loc printre arte tocmai fiindcă poate exprima totul, orice însuşire (*can express every quality*). De unde concluzia: „frumosul şi sublimul... sunt suprema expresie a intelectului". (The *beautiful and the sublime... are finally to be ascribed to their expres-sion of minã,).*

3. Către finele secolului, concepţia platoniciană, după care frumosul decurgea din idee şi spirit, a avut şi ea partizani. Până şi portretistul realist Reynolds (*Discourses, 1118*) afirma că „întreaga frumuseţe", constă în „ridicarea mai presus de formele elementare". Cât despre clasicistul Winckelmann, acesta scria: „Noţiunea de frumos (*Geschichte*, 1764) – e ca şi spiritul distilat din materie". Admira frumosul ideal (*idealische Schonheit*), adică „idealul" definit ca formă, însă nu ca forma indiferent cărui obiect concret. În ideal, vedea o condensare a frumosului real, „selecţia părţilor frumoase" şi „reunirea lor în unitate", în natură, idealul se manifestă parţial, în detaliu (*Stuckweise*), în schimb, cum credea Winckelmann, el e concretizat în artă, mai ales în cea antică – teorie moştenită de la platonism, dar viabilă în aşa măsură, încât a contribuit la o transformare radicală în arta modernă.

VIII. După criză

După criza epocii renascentiste, s-a întâmplat ceva neaşteptat: în secolul trecut s-a revenit la teorii dinamice cunoscute, însă acum ele erau foarte variate; printre acestea era şi Marea Teorie, care totuşi nu mai ocupa poziţia de odinioară.

În prima jumătate a secolului, foarte atrăgătoare părea o teorie veche (deşi într-o nouă versiune): frumosul e manifestarea ideii. „Frumosul e elucidarea senzuală a ideii", scria Hegel (*Vor-lesungen iiber die Ästhetik*, p. 130) – teorie aflată în centrul atenţiei esteticienilor, cu deosebire în Germania, graţie lui Schelling; din Germania a trecut în alte ţări. În Franţa, i-a dat expresie Victor Cousin (*Cours de philosophie*, 1836). „Pour qu'un objetsoit beau, *îi doit exprimer une idée*"). Tot aşa au scris în Polonia filosofii Kremer şi Libelt – ca şi poeţii. Mickiewicz, la Gollege de France, spunea: „Frumuseţea parţială, neînsemnată, terestră, e amintirea nelămurită a ceea ce duhul a experimentat cândva, ca fiind predestinat să cuprindă toate sentimentele şi să concretizeze idealul frumosului în sine". Idee platoniciană, ideal, duh, anamneză: toate acestea reveneau în teoriile veacului trecut, mai ales în prima lui jumătate, dar au continuat şi mai târziu în ciuda împotrivirilor (în Polonia au durat până la Struve).

S-au impus şi concepţii, care odinioară fuseseră secundare: de exemplu, aceea că frumosul este

— Pentru ca un obiect să fie frumos, el trebuie să ex-211 prime o idee (fr. În text – n. trad.).

unitate în diversitate. Această concepţie se poate găsi în cursul mai sus citat al lui Victor Cousin (*unite et variete*) şi a revenit încă mai târziu, cu deosebire la cei ce n-aveau prea mult de spus în afară de acest loc comun. Însă şi Marea Teorie – susţinând că frumosul constă în

ordonarea părţilor, în proporţii şi formă – a fost reluată în acelaşi timp. În Franţa o găsim la Quatre-mere de Quincy. Dar înainte de toate stăruia în Germania, unde la începutul veacului trecut Herbart îşi construia estetica pe noţiunea de formă (*Schriften zur praktischen Philosophie*, 1808), estetică dezvoltată mai târziu de către elevii săi, R. Zimmermann (*Allgemeine Ästhetik*, 1865 şi

— Mai cu seamă în muzică – E. Hansliek (*Vom Musikalisch Schonen*, 1854). Inovaţia era mai mult de domeniul terminologiei: aici se spunea „formă" unde vechea Mare Teorie spusese „proporţie". Estetica lui Herbart ocupă o poziţie notabilă, însă nu atât de exclusivă ca Marea Teorie în veacurile trecute. Autoritatea acestui filosof, deopotrivă cu a lui Hegel, s-a menţinut mai mult sau mai puţin până la jumătatea secolului.

Apoi s-a produs ceva cu totul special: s-a atenuat interesul pentru frumos şi totuşi interesul pentru estetică s-a păstrat, însă sub alt aspect, sub alt cuvânt de ordine: nu al frumosului, ci al artei şi al trăirii estetice. În secolul trecut au fost diverse teorii estetice mai multe ca niciodată, dar n-au existat teorii despre frumos. Concentrându-se asupra trăirii estetice, filosofi ca Vischer, apoi Lipps, i-au propus ca bază empatia, cunoaşterea prin transpunere, alţii ca Lange

— Iluzia conştientă, Guyau – funcţionarea sporită a intelectului, v. Hartmann – simţămintele aparente, Croce – expresia, O. Kiilpe şi Jakub Se-gal – contemplaţia. Niciodată nu fuseseră atâtea teorii, atâtea încercări complicate de a se afla o formulă simplă pentru estetică – dar toate acestea nu mai erau teorii despre frumos, ci 11 abordau abia indirect.

IX. A doua criză

Să ne amintim că secolul luminilor iniţiase critica noţiunii însăşi de frumos. D. Stewart îi stigmatizase

caracterul şovăielnic ce decurgea din ambiguitatea sensurilor termenului; iar după A. Gerard, frumosul în genere nu posedă componente precise, ci cuprinde lucrurile cele mai diverse, cu condiţia ca ele, într-un mod ori altul, să placă. Încă un teoretician, Payne-Knight, spunea ca sensul termenului e imprecis, numai atât că exprimă ceva pozitiv.

Marele eveniment al secolului fusese afirmaţia lui Kant: toate criteriile despre frumos sunt individuale. Frumosul e confirmat de fiece obiect luat aparte şi nu închegat din confirmări generale. Aici nu se poate folosi niciun silogism (de genul: proprietatea P constituie frumuseţea unui obiect, obiectul o posedă proprietatea P, deci obiectul o este frumos) şi din pricină că nu există premize autentice de tipul „proprietatea P constituie frumuseţea unui obiect”. Orice afirmaţie generală despre frumos e doar o inducţie generalizată a unor afirmaţii individuale şi ca orice generalizare de acest gen, ea poate fi eronată. Din aceste critici şi descoperiri ale veacului trecut, nu s-a tras mare folos şi s-a văzut că mereu trebuie să se caute o definiţie şi o teorie generală pentru frumos. Dar el şi-a păstrat înalta sa preţuire: din primii ani ai secolului ne-a rămas formularea poetică a lui Keats: frumosul e o eternă bucurie („A thing of beauty is a joy for ever”). Se ştie că mai apoi Ruskin a răspândit acest cult al frumosului.

Dar totul s-a schimbat în secolul nostru. Dacă în secolul luminilor, împotriva esteticii frumosului se formulaseră premize negative, în al XX-lea s-au tras concluzii negative, atât de către artişti cât şi de către teoreticieni. Anume: Frumosul e o noţiune atât de incompletă, încât nu i se poate construi o teorie. Apoi, el nu e o însuşire chiar atât de preţioasă, cum s-a crezut vreme de se-2 lî cole şi nu e cerinţa esenţială a artei. Dacă

o operă de artă frapează, şochează pe consumator, faptul e mai important decât dacă l-ar încânta prin frumuseţea sa. Iar şocul se obţine nu numai datorită frumosului, ci şi datorită urâţeniei. „Azi ne place urâţenia la fel ca şi frumosul”, scria Guillaume Apollinaire. S-au născut dubii asupra justeţii – atât de general admise de la Renaştere încoace – a relaţiei dintre artă şi frumos. Consecinţele au fost trase de către H. Read; arta nu trebuie corelată cu frumosul, „identificarea frumosului cu arta stă la baza tuturor dificultăţilor noastre în ce priveşte aprecierea artei. Căci arta nu e frumosul absolut: nu se poate repeta lucrul acesta prea des şi prea tare”.

Opinia conform căreia ar exista alte lucruri nu mai puţin preţioase decât frumosul, că frumosul a fost supraestimat, a fost exprimată net de către scriitorul W. Somerset Maugham în romanul *Cakes and Ale*. Iată cum sună textul în traducere: „Nu ştiu dacă alţii sunt ca mine, dar despre mine ştiu că nu pot contempla îndelung frumosul. Cred că niciun poet n-a scris ceva mai fals decât Keats în primul vers al lui *Endymion*. Un lucru frumos acţionează asupra mea în chip magic; însă curând mintea mea fuge de acest frumos; îi ascult cu neîncredere pe cei ce pot privi ore întregi cu încântare la un tablou. Frumosul înseamnă extaz – asta-i o treabă simplă ca un băţ. Ce se mai poate spune despre el? E ca mireasma unei roze: poţi s-o miroşi – asta-i totul. De-aceea teoria artei e ceva atât de anost – căci nu tratează despre frumos, ci mai degrabă despre artă. Tot ce poate spune un critic despre *Coborârea în mormânt* a lui Tizian, care posedă probabil, dintre toate tablourile de pe lume, frumuseţea cea mai pură, e doar atât: du-te şi priveşte. Tot ce s-ar spune, ar fi de domeniul istoriei, al biografiei şi cine mai ştie ce! Oamenii tind să adauge frumosului alte merite – măreţie, cerinţe umane, sensibilitate – şi tocmai fiindcă frumosul nu-i mulţumeşte.

Frumosul e perfecţiunea, iar perfecţiunea – aşa e firea noastră – ne reţine atenţia doar pentru scurt timp […]. Nimeni n-a ştiut vreodată să lămurească de ce templul doric de la Paestum e mai frumos decât un pahar de bere rece, doar dacă s-au luat în consideraţie obiecte neavând nimic comun cu frumosul. Frumosul e ca un impas, e ca un munte pe care-l poţi urca, însă de-acolo mai departe nu există nicio cale”.

Citatul e lung, însă exprimă două teze diferite: una din ele se referă la fenomenul frumosului, alta – la noţiunea lui. Prima exprimă convingerea că fenomenul nu e chiar atât de atractiv pe cât îl pretinde tradiţia, în orice caz nu e susceptibil a reţine mult timp atenţia consumatorului. A doua susţine că frumosul e un lucru simplu, imposibil de definit, de analizat, de explicitat. Niciuna din aceste teze nu-i aparţine câtuşi de puţin în exclusivitate lui S. Maugham. Pe prima o susţinuseră îndeosebi mulţi artişti – pe a doua, teoreticieni ai veacului nostru.

Aceştia – fără a cunoaşte originea respectivei teze – au preluat-o de la Steward, Gerard, Payne-Knight, făcând-o încă mai radicală. Într-o versiune s-a pus accentul pe faptul că noţiunea de frumos e simplă şi că din pricina aceasta *nu poate fi problematizată*; iar în alta – că noţiunea dată e fluentă şi că desemnează orice am vrea noi, că nu e o clasă, ci un conglomerat de clase şi uzitată când într-un fel, când într-altul, deci *nu poate fi folosită în mod ştiinţific*. Nu e deci posibilă o teorie corectă a frumosului şi îndeosebi nu e corectă Marea Teorie, devenită atât de generală. După milenii de grandoare, noţiunii de frumos i-a sosit momentul decăderii. Dar istoria nu s-a sfârşit.

Secolul nostru nu numai că a supus criticii noţiunea de frumos, dar încearcă s-o amelioreze, să-i confere oarecare certitudine, s-o facă mai operativă. Se pare că

demersul cel mai important e restrângerea noţiunii, segmentarea uriaşului său domeniu. Aşa se procedase, încă din tre15 cutul îndepărtat, când noţiunea elementară despre frumos fusese înlocuită cu alta mai îngustă, de caracter exclusiv estetic. În această direcţie s-a mers în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, încercându-se să se detaşeze de frumos graţia şi subtilitatea, pitorescul şi sublimul. Atare eforturi s-au întreprins şi-n timpurile mai apropiate nouă:

A. Unii esteticieni, ca Herbart în veacul trecut şi Croce în al nostru, au atras atenţia asupra următorului lucru: că numirea de obiecte frumoase o extindem (mai ales în vorbirea curentă) şi asupra acelora care ne procură doar o distracţie, sau o informaţie instructivă, un stimulent, un motiv de veselie. Deci, primul demers, tinzând să facă ordine în sfera noţiunii de frumos, trebuie să fie eliminarea tuturor acestora.

B. în sistemul noţional, frumosul poate fi limitat la cele mai înalte realizări: În acest caz nu mai pot fi numite frumoase obiectele pe care le numim aşa în vorbirea curentă, ci numai *cele mai desăvârşit frumoase* şi pe baza lor s-ar putea formula definiţia şi teoria frumosului. T. Thore-Bürger scria: „Frumosul e o raritate, e o excepţie, însuşi cuvântul o exprimă: frumosul e treapta supremă a scării valorilor, ce coboară până la prăpastia urâţeniei” (*Noi direcţii în arta secolului al XIX*, ed. pol., 1972, p. 145) Şi-l citează pe Byron: „Scrie Byron – nu mai ştiu unde – în viaţa mea am văzut o singură femeie frumoasă, un singur cal frumos şi un singur leu frumos”. Pentru alte obiecte, ar fi îndeajuns numirile de simpatic, drăguţ, estetic etc. Dar e greu să ne aşteptăm ca un asemenea procedeu să fie lesne de pus în aplicare.

C. Frumosul posedă două criterii diferite, senzual şi intelectual. Unele obiecte sunt considerate frumoase,

fiindcă exercită un farmec, altele, fiindcă deşteaptă sentimentul de preţuire. Coeficientul frumosului e de obicei (ca să utilizăm formula lui Roger Fry) fie *charm*, (farmec), fie *approval* (aprobare). Frumuseţea naturii constituie cel mai adesea un frumos aparţinând farmecului şi multe o-pere de artă deşteaptă doar sentimentul de stimă, de preţuire. Totuşi, sunt obiecte cărora li se pot aplica ambele criterii: acestea sunt considerate drept frumoase fără niciun dubiu. Deci s-ar putea formula noţiunea de frumos în sensul că pot fi desemnate ca frumoase numai obiectele ce corespund celor două criterii. În această direcţie tindea definiţia lui Kant.

Clarificarea noţiunii de frumos e, într-un fel sau într-altul, dificilă: mai curând poate fi contestată decât corectată. Într-adevăr: expresia „frumos" nu se găseşte în majoritatea lucrărilor de estetică din secolul nostru. Locul i s-a luat de altele, îndeosebi de termenul „estetic", de termeni împovăraţi de mai puţină echivocitate şi balast istoric (deşi, ocupând poziţia de odinioară a noţiunii de frumos, i-au preluat într-o măsură şi dificultăţile).

În schimb noţiunea cât şi denumirea s-au păstrat în vorbirea curentă, care nu cere atâta stricteţe şi consecvenţă. „Frumosul" e uzitat astăzi mai mult în practică decât în teorie, în conversaţii decât în cărţi. A devenit un mod de exprimare colocvial: aceasta e soarta unei noţiuni care timp de veacuri îndelungi a ocupat un loc central în cultura europeană, în filosofie, în teoria artei.

În expunerea de faţă ne-am propus să prezentăm istoricul Marii Teorii, în ansamblul altora, mai puţin durabile. Ca să nu ne pierdem în amănuntele ei, a trebuit s-o simplificăm, să ne limităm la transformările generale, ilustrându-le numai cu exemple. Poate că va fi util să rezumăm încă o dată – şi mai succint – acest proces, arătându-i direcţia şi momentele de cotitură ale

dezvoltării.

X. Confruntări

Deci, încotro s-a îndreptat vreme de două milenii teoria europeană a frumosului, care a fost direc-217 ţia dezvoltării ei?

A. Mai întâi s-a efectuat trecerea de la *noţiunea largă despre frumos la o noţiune pur estetică*. Prima, cuprinzând şi frumosul moral, s-a menţinut până la finele antichităţii în curentul platonician; totuşi, în ochii sofiştilor, aristotelicienilor şi stoicilor, frumosul era deja în mod precumpănitor numai de ordin estetic. Scolasticii considerau şi ei frumosul sub aspectul său mai limitat („frumoase sunt lucrurile care plac, când sunt privite") – şi cu atât mai mult umaniştii Renaşterii („frumos e obiectul perfect cunoscut prin văz"). La fel spune Descartes: „Le mot *beau semble plus particulierement se rapporter au sens de la vue*". Scriitorul renascentist D. Niphus (1530) afirma că frumuseţea sufletească e o metaforă (adică: frumosul e ceea ce suscită dorinţa, prin urmare e o însuşire exclusiv trupească). Fapt este că noţiunea veche, mai amplă, s-a menţinut îndelung pe lângă cea nouă: au păstrat-o mai ales cei ce se inspirau din doctrina lui Platon. Dante scria că „fără judecată şi-n chip nebunesc socoate cel ce frumosul îl leagă de simţuri". Ultimul act al procesului de limitare a noţiunii a fost separarea în secolul luminilor a frumosului de sublim: tot ce era frumos în afară de domeniul estetic aparţinea sublimului.

B. Trecerea de la *noţiunea generală a frumosului la noţiunea frumosului clasic*. Noţiunea limitată la domeniul estetic era totuşi o noţiune amplă: cuprindea frumosul artei clasice ca şi pe cel al oricărei alte arte. Marea Teorie se modelase însă pe criteriile artei clasice: dar maeştrii barocului judecau totuşi că arta lor se încadrează în acea teorie şi nu mai căutaseră alta. În secolul luminilor a

survenit o schimbare: decorului în stil rococo îi corespundea mai curând calificarea de „graţios”, peisajelor preromantice – calificarea de „pitoreşti”, iar literaturii respective – cea de „sublimă”, calificativul de „frumos” fiind rezervat operelor clasice.

Cu un veac înainte, filosoful Hobbes (*Leviatan*, 1651, ÎI 6) socotea că engleza nu posedă un termen atât de general ca vechiul latinesc „*pulchrum*”, ci doar numeroşi termeni de semnificaţie specială: drăguţ, amabil, convenabil, plăcut, elegant, demn de atenţie, sublim sau – frumos, care nu e decât unul din aceşti termeni speciali, nu-i cuprinde pe alţii, nu e mai general decât alţii. Lista termenilor speciali de estetică, stabilită de Hobbes, a sporit în veacul următor, prin numiri ca: pitoresc, caracteristic, neobişnuit, surprinzător etc, frumosul clasic rămânând să constituie o parte nu prea mare a frumosului *sensu largo*, însă cu-atât mai însemnată cu cât prezenta *pars pro loto* (partea pentru întreg).

C. *De la frumuseţea lumii la frumuseţea artei*. Pentru grecii antici frumosul era însuşirea lumii naturale: ei erau plini de admiraţie faţă de perfecţiunea, de frumuseţea ei. Lumea e frumoasă, deci opera omului e la fel, poate fi aşa, trebuie să fie aşa. Convingerea despre frumuseţea lumii (*pankalia*) * fusese proclamată nu numai de grecii mai vechi, dar şi de cei mai târzii – şi de romani. Plutarh scria (*De placitis philosophorum*, Despre sfaturile filosofilor, 879 c): „Lumea e frumoasă, aceasta se vede din forma, culoarea, măreţia şi mulţimea stelelor ce-o înconjoară”. Iar Cicero (*De oratore*, III 45, 179): „Lumea are-n sine atâta frumuseţe încât nu te poţi gândi la nimic altceva mai frumos”.

Această opinie se menţine în evul mediu, exprimată fiind de către Augustin: lumea e cel mai frumos poem. Şi părinţii bisericii orientale, îndeosebi Vasile, au adus laude

frumuseţii lumii, iar după ei, învăţaţii vremii carolingiene (Scotus Eriu-gena), apoi victorienii în veacul al XII-lea şi scolasticii în al XIII-lea.

De frumuseţea lumii erau deopotrivă convinşi oamenii timpurilor mai noi, începând cu L.B. Ai-berti, care scria (*De re aed.*, VI 2) că „natura necontenit şi din belşug risipeşte prisosinţa fru

— Teorie a frumuseţii universale (v. Wl. Tatarkiewicz, 219 Istoria esteticii, trad. rom., vol. I, p. 509).

moşului", – apoi Montaigne care, călătorind prin Italia, prefera să contemple priveliştile din natură decât operele de artă – şi încheind cu Bernini, care era convins că natura conferă lucrurilor „tot ce e necesar frumuseţii lor" (v. la F. Baldinucci, Vi*ta di* B*ernini,* 1682). La fel, în tratatele de estetică din secolul luminilor este vorba mai mult de frumuseţea naturii decât de arte. Totuşi, simptome de schimbare începuseră să se manifeste încă din antichitate. Pentru cunoscători ca Filostraţii (Major şi Minor) şi Kallistratos, frumuseţea artei se află pe primul plan. Un loc de cinste ocupă arta şi-n estetica lui Augustin. În cea tomistă (De *su.m.* th*eol.,* I 9.35 a 8) arta conţine o frumuseţe inexistentă în natură: „O imagine e numită frumoasă dacă redă perfect un lucru, chiar dacă acesta e urât". În timpurile mai noi, poziţia frumosului estetic s-a întărit treptat. Opinia tipică a veacului trecut era că fr*umosul e d*u*blu:* frumosul naturii şi cel al artei, având surse diferite şi forme diferite. În secolul nostru s-a mai înaintat cu un pas: frumosul se află exclusiv în artă, aşa cum se exprimă C. Bell (Ar*t,* 1914J: frumosul e formă semnificantă (si*gnifi-ca*n*t fo*r*m),* artistul e cel ce dă formelor semnificaţie – formele naturii nu o posedă.

D. *De la frumosul perceput prin intelect la cel perceput prin instinct*. Timp de veacuri a dăinuit convingerea că operele de artă sunt frumoase numai prin

faptul că ele corespund unor reguli şi că numai intelectul e capabil să perceapă frumuseţea lor. Clasicii n-au vorbit prea mult despre aceasta, fiindcă de obicei nu se vorbeşte mult despre ceea ce pare evident. Cu-atât mai mult au vorbit neoclasicii, vrând să menţină după două milenii concepţia cea veche, care ajungea să fie în pericol. În schimb, o altă teză avea să fie lansată îndeosebi de către Leibniz: „Noi nu posedăm o ştiinţă raţională despre frumos. Ceea ce nu înseamnă totuşi că n-am avea niciuna. Ea e fundamentată pe gust. Spunem despre un obiect că e frumos sau nu, deşi nu putem explica de ce e aşa. E un simţ înrudit cu instinctul". În secolul al XVIII-lea, teoria despre frumos a înlocuit intelectul prin gustul reunit cu imaginaţia: gustul recunoaşte frumosul, iar imaginaţia îl redă. Secolul următor a găsit o soluţie de compromis: gustul şi imaginaţia servesc frumosului exact ca şi regulile şi gândirea raţională. Putem presupune că această soluţie corespunde şi timpurilor noastre.

E. *De la înţelegerea obiectivă la cea subiectivă a frumosului*. Ne-am mai ocupat de chestiunea aceasta, însă aici trebuie amintită într-un rezumat concludent. Înţelegerea obiectivă a dominat îndelung, cu toate că de repetate ori – începând de la sofişti – s-a exprimat şi subiectivismul estetic, precumpănitor abia în epoca modernă. Totuşi, acesta din urma s-a manifestat mai de timpuriu decât se credea de obicei, adică din secolul al XVII-lea, mai ales printre filosofi. Şi aici Descartes a fost un iniţiator, însă părerea lui a fost împărtăşită de Pascal, Spinoza, Hobbes. Criticii şi artiştii pe-atunci încă mai erau credincioşi teoriei obiectivismului, dar odată cu începutul veacului următor, s-a produs o transformare categorică. Primul reprezentant al noului curent a fost Addison – literat, iar mai târziu, mai radical – Hobbes, filosoful. Tipic estetician al secolului luminilor şi foarte influent, Burke a

dat teoriei subiectivismului un aspect echilibrat. Iar la finele veacului Kant, chiar dacă acceptase principiul subiectivismului, l-a limitat totuşi: după el, judecăţile despre frumos, cu toată subiectivitatea lor, pot aspira la generalizare. De-acum încolo, se poate spune că majoritatea esteticienilor, stăruind în principiu pe poziţia subiectivităţii frumosului, i-au căutat elementele obiective şi generale.

F. *De la grandoarea la declinul frumosului*. Măreţia ideii de frumos a durat îndelung, până la secolul luminilor – dar nu mai mult. Atunci ea prinde să se clatine, deşi nu scăzuse predilecţia pentru obiectele frumoase, nici capacitatea de a

221 le făuri. Cauzele erau diferite; mai întâi, frumosul a pierdut ceva din grandoarea lui atunci când a început a fi interpretat subiectiv: apoi, a pierdut treptat din terenul său, când noţiunile de subtilitate, pitoresc, sublim, au fost detaşate de frumuseţe; în fine, frumosul fusese asociat vreme de secole cu formele clasicismului, iar acum, în secolul al XVIII-lea, aceste forme îşi pierduseră o parte din atractivitatea lor, în folosul celor romantice. Fr. Schlegel (în *Ober das Studium der griechischen Poesie*, 1797) scria: „Temeiul artei contemporane nu rezidă în ce e frumos, ci în ce e caracteristic, interesant, filosofic", (*Nicht das Schöne ist das Prinzip der modernen Kunst, son-dern das Charakteristische, das Interessante und das Philosophische*). Această părere s-a impus din nou cu tărie în zilele noastre. H. Read (*The Meaning of Art*, 1964), afirmă că toate greutăţile în materie de apreciere a artei provin din identificarea ei cu frumosul. Până când s-a ajuns la o glumă: *„Rien n'est beau que le laid"*. (A. Polin). „Frumosul s-a retras, ba chiar a dispărut din teoria contemporană a esteticii" (J. Stolnitz, *Beauty*, 1961, p.

185). S-ar putea presupune că teoria frumosului s-a format treptat în decursul istoriei. De fapt, a fost altfel: ea s-a născut de timpuriu, iar mai apoi istoria ei a fost o continuă critică, limitare şi rectificare.

Ce evenimente au constituit punctele ei de cotitură? Nu momentele marilor definiţii, aristotelică sau tomistă: ele nu formulau concepţia despre frumos, oi dădeau o expresie lapidară unor concepţii deja cristalizate. În schimb, formularea a dat-o Marea Teorie şi într-o măsură – ideea platoniciană despre frumos. În realitate, acea idee fusese o construcţie fictivă, iar Marea Teorie o simplificare, totuşi nu-i mai puţin adevărat că timp de două milenii ea a oferit un solid şi comod cadru pentru cugetarea despre frumos.

1. Un moment de cotitură l-a constituit critica adusă de Plotin Marii Teorii şi enunţarea de către el a tezei că, pe lângă proporţii, frumosul e determinat de încă un factor. Dezvoltarea aces222

tei teze de către Pseudo-Dionysios, dar totodată reînnoirea Marii Teorii de către Augustin, au avut un rol hotărâtor în Evul Mediu.

2. Momentul următor a fost acela al apropierii, în epoca Renaşterii, a doua noţiuni: frumosul şi arta, care până atunci merseseră pe căi deosebite. De-aici încolo, timp de câteva secole, sistemul noţiunilor estetice va cunoaşte o dublă finalitate: dacă există artă, e arta frumosului, dacă e frumos, trebuie să aparţină artei.

3. Un al treilea moment este acela al trecerii de la concepţia obiectivă la cea subiectivă a frumosului. Un istoric american, văzând în acesta o „revoluţie copernicianăˮ a esteticii, îl consideră ca începând cu Shaftesbury şi-l datează din secolul al XVIII-lea: „the whole centry is a Copernician Revolution in Aesthetics”. Totuşi, ideea subiectivităţii frumosului se formase chiar din

secolul precedent: renumiţii filosofi ai acelui veac săvârşiseră cotitura, iar cel următor doar o generalizase.

4. În schimb veacul cel nou adusese o altă schimbare: gustul trecuse de la predilecţiile clasice la cele romantice, de la frumosul sprijinit pe norme la cel liber, de la cel ce trezea mulţumirea, delectarea, la cel ce suscita emoţia. Iată ceea ce contribuia la clătinarea poziţiei Marii Teorii, dar n-aducea în locul ei o altă teorie pe aceeaşi măsură.

5. O altă răsturnare petrecută în acelaşi veac a fost de ordin pur formal, însă nu mai puţin importantă: abia atunci s-a născut concepţia unei ştiinţe speciale despre frumos (Baumgarten, 1750). Curând a apărut ideea că această ştiinţă – „estetica" – constituie, alături de filosofia teoretică şi cea practică, al treilea mare sector al filosofiei (Kant, 1790).

6. În fine, încă un mare moment de cotitură în materie de concepţie asupra frumosului, e cel

223 pe care-l trăim astăzi.

5

FRUMOSUL:
ISTORIA UNEI CATEGORII

Pulehriludo multiplex est
(Frumuseţea este multiplă).
G10RDAN0 BRUNO

Variante ale frumosului

A. Frumosul este divers: căci printre lucrurile frumoase există atât opere de artă, cât şi privelişti ale naturii, trupuri frumoase, glasuri şi gânduri frumoase. Se poate deci presupune nu numai că pe lume există diverse lucruri frumoase, dar şi că însăşi frumuseţea lor e de diverse feluri. Învăţaţii deosebesc frumosul naturii de frumosul variabil al artei, frumosul muzical de cel plastic, frumosul formelor reale de cel al formelor abstracte, frumosul propriu obiectelor – de alt gen de frumos,

desprins din anumite combinaţii. Totuşi, istoria esteticii, în fond, nu cunoaşte prea multe diviziuni al e frumosului. Când Perraull, deosebea frumosul necesar de frumosul arbitrar, când îl. Home (Lord Cames) în secolul luminilor deosebea frumosul relativ de cel absolut, iar G.T. Feeh-ner în secolul următor distingea frumosul propriu-zis şi frumosul asociativ, era vorba în fapt de o singură diviziune, însă purtând diferite denumiri. În definitiv, încercarea de clasificare a frumosului, în istoria esteticii, a dat mult mai puţine rezultate decât încercarea de clasificare a artelor.

B. În schimb, istoria aceasta înfăţişează un mare număr de variante ale frumosului, independente de clasificarea conformă regulilor. Ca exemple pot servi subtilitatea, graţia sau eleganţa. Deosebirea dintre aceste variante foarte vagi ale frumosului şi clasificarea lui după reguli poate fi mai clară dacă e comparată cu gama culorilor. Iată, avem de-o parte diviziunea culorilor conformă unor principii precise: după cele şapte culori ale curcubeului, după felul culorilor – pure sau combinate –, simple sau complicate, saturate sau nu. De altă parte avem culori deosebite după nuanţe speciale, stacojiu, purpuriu, roşu cum e cârmâzul, cum e coralul, pe care totuşi nu le putem reuni într-un sistem pentru ca, reunindu-le, să cuprindem în mod integral toate tonurile culorilor.

La fel stau lucrurile cu frumosul: facem uz de *diviziuni*, de exemplu: frumos senzual sau intelectual, însă deopotrivă îi deosebim *variantele*, de pildă subtilitatea sau graţia, care nu sunt rezultatul diferenţierii frumosului şi n-au un loc definit în diviziunile lui. Deci pentru atare caracterizări, ca graţia şi subtilitatea, conving mai puţin numirea de specii ale frumosului, cât mai degrabă aceea de variante ale lui. Uneori sunt numite şi calităţi ale frumosului sau *calităţi* estetice.

Nu o dată s-a căutat a se stabili un tabel sistematic al

acestor *variante*. O încercare de-acest fel, excepţional de completă, găsim la Goethe *l*. Printre altele, se menţionează: profunzimea, forţa de cugetare, plasticitatea, grandoarea, individualitatea, spiritualitatea, nobleţea, sensibilitatea, gustul, justeţea, adaptabilitatea, forţa de acţiune, eleganţa, curtoazia, profunzimea, opulenţa, căldura, farmecul, graţia, fascinaţia, dibăcia, uşurinţa, vioiciunea, gingăşia, strălucirea, ingeniozitatea, stilul, ritmicitatea, armonia, puritatea, corectitudinea, fineţea, perfecţiunea. E un tabel foarte bogat, însă nici el nu e complet, îi lipsesc printre diverse altele demnitatea, distincţia, monumentalitatea, belşugul, firescul, precum şi caracterul poetic. De fapt, o asemenea sarcină nu poate

1 J.W. Goethe, *Vber Kunst und Lileralur*, hrsg. W. Girmis, Berlin, 1952.

fi îndeplinită complet şi precis, deoarece are un dublu aspect: pe de-o parte ar fi enumerarea calităţilor obiectelor, pe de alta enumerarea termenilor care le desemnează, iar aceşti termeni nu sunt paraleli sau echivalenţi în toate limbile.

Însă atare eforturi n-au contenit nici în zilele noastre; dăm ca exemplu încercarea lui F. Sib-ley (*Aesthetic Concepts*, 1959 care enumera categoriile: frumos, drăguţ, graţios, elegant, subtil, senin, tragic, dinamic, puternic, vioi, atrăgător, unitar, echilibrat, masiv. În Polonia e bine cunoscut tabelul amplu şi diferenţiat al lui R. Ingarden (*Trăire – operă – valoare*, 1966 j. În fine, esteticianul californian K. Aschenbrenner se ocupă şi el pe larg de această temă (*The Concept of Value*. *Foundation of value Theory*, 1971 j.

Fiecare din calităţile estetice mai sus menţionate contribuie la frumuseţea obiectelor; totuşi contribuie, fără s-o determine integral, căci alte calităţi pot să precumpănească şi să-i răpească obiectului frumuseţea sa.

Considerăm că un lucru e frumos din pricina graţiei sale, iar pe altul nu-l considerăm aşa, cu toate că-l simţim graţios. La fel procedăm cu regularitatea, cu ritmicitatea, cu eleganţa: niciuna din ele nu e o condiţie suficientă pentru a determina frumuseţea. Şi niciuna din ele nu e absolut necesară, căci un obiect îşi poate datora frumuseţea altei calităţi. Dar fiecare face ca obiectul ce-o posedă, fiind frumos, să fie frumos în felul său.

C. Variantelor frumosului li s-a dat şi numirea de *categorii*, dar numai *celor mai generale*, cuprinzând un număr de variante mai mare. Kant fusese iniţiatorul acestei căi, uzitate în secolul trecut de către esteticieni ca Fr. Th. Vischer (*Ober das Erhabene und Komische*, 1837/ Totuşi, metoda s-a folosit în estetică mai puţin în sensul kantian decât în cel aristotelic. Dacă noţiunea de calitate estetică nu e de-o precizie absolută, cu-atât mai puţin e aceea de categorie estetică; totuşi ea s-a generalizat, devenind comună. Ambiţia esteticienilor din veacul trecut şi-a câtorva din al nostru a fost să ofere un tabel complet al categoriilor estetice şi să cuprindă în el toată sfera frumosului. Investigaţiile actuale au ambiţii mai modeste: vor să dea numai o trecere în revistă a categoriilor ce-au avut un ecou în istoria gândirii europene.

Unele categorii au fost menţionate din timpurile vechi. La greci: *symmetria* sau frumuseţea geometrică a formelor, *harmonia* sau frumumuseţea muzicală, *eurythmia* sau condiţionarea subiectivă a frumosului. La Roma s-a inventat categoria de *sublim*, mai ales, datorită retorilor şi concepţiei înaltei elocvente, *sublimis*. Evul mediu a cunoscut încă mai multe categorii ale frumosului. Deja din secolul al VII-lea Isidor din Sevilla desprindea pe *decus* (ales) din *decor* (frumuseţea corectă). Mai târziu scolasticii dădură acest nume unei variante a frumosului, conforme cu norma; iar *„venustasil* era pentru ei varianta

farmecului şi graţiei; mai cunoşteau şi categoriile *eleganţia*, *magnitudo*, adică măreţia, *variatio*, varietatea de aspecte, *suavitas*, adică dulceaţa. Pentru variantele frumosului, latina medievală avea multe numiri: „*pulcher*”, „*bellus*”, „*decus*”, „*excellens*”, „*exquisitus*”, „*mirabilisa*, „*delectabilis*” „*preciosusu*, „*magnificus*”, „*gratusu*. * Erau numiri ale categoriilor de frumos, dar foarte disparate, nelegate într-un sistem, la care zisele denumiri să fie adecvate.

În timpurile mai noi, au fost propuse pe rând diferite categorii – cel mai ades *gratia*, dar şi *subtilitas* şi corectitudinea (*la bienseance*). Odată cu generaţiile s-au schimbat gusturile: Renaşterea preţuia mai cu seamă graţia, manierismul – subtilitatea, iar estetica academică a secolului al XVII-lea – *la bienseance*.

Diverşi scriitori au cercetat diverse categorii. Categoria *utilităţii* o aflăm la Dürer: „*Der Nutz ist ein Teii der Schonheit*” **; a *noutăţii* – la

— Frumos, bun, ales, excelent, deosebit, minunat, delectabil, preţios, măreţ, plăcut (n. trad.). 227 ** Utilitatea (folosul) e o parte a frumuseţii (n. trad.).

V. Galilei, care scria (*Dialogo*, 1581): „Muzicienii timpurilor noastre, asemenea epicureilor, pun mai presus de toate noutatea, căci ea dă desfătare simţurilor”. Categoria *eleganţei* a dobândit însemnătate odată cu secolul al XVIII-lea: asupra ei punea accentul pictorul J. Reynolds (*Discour-ses of Art*, 1778. Categoria *pitorescului* îşi începe istoria în 1794, când Sir U. Price îşi tipări eseul intitulat *Essay on the Picturesque* (expresia *pic-turesque* era de timpuriu cunoscută englezilor şi francezilor, însă desemna pe-atunci nu pitorescul, ci picturalitatea). Categoria strălucirii (*the brilliant*) provine de la un autor englez din secolul nostru (G. L. Raymond, *Essentials of A esthetics*, 1906).

D. *Tabele de categorii* se pot găsi la scriitorii Renaşterii. Ca exemplu poate servi G. Trissino, care în *La Poetica* (1529) deosebeşte *„le forme generali”*: *claritatea*, *măreţia*, *frumuseţea* şi *rapiditatea*, (*clarezza*, *grandezza*, *bellezza*, *velocită*). Dar acest tabel nu s-a răspândit, după cum n-au găsit ecou nici alte concepţii ale tratatelor de poetică din veacul al XVI-lea.

Abia în secolul al XVIII-lea s-a răspândit tabelul întocmit la începutul lui de către G. Ad-dison – modest, cuprinzând doar trei termeni: măreţia, singularul şi frumosul (*the great*, *the un* com*mon*, *the beautiful*). Frumosul era înţeles într-un sens mai limitat: drept una dintre categoriile estetice. Tabelul lui Addison se dovedi util. Categoria singularului era numită în Anglia acelui veac şi *noutate*, după cum măreţia era acelaşi lucru cu sublimul, dar în principiu concepţia lui Addison rămase neschimbată, constituind o solidă poziţie estetică a iluminismului sau măcar a celui englez, fiind reluată de către M. Akenside în 1744 şi de J. Warton în 1746, în fine de Th. Reid la sfârşitul aceluiaşi secol.

Tabelul lui Addison a mai fost amplificat de către A. Gerard (1759), care în mod nu prea fericit adăugă alte patru categorii (*senses of imitation*, *of harmony*, *of ridicule*, *of virtue*). Dar a fost şi restrâns – şi anume i s-a suprimat categoria de noutate-singularitate, care esteticienilor de mai târziu, de ex. lui Reid, li s-a părut ca fiind de alt ordin decât frumuseţea şi măreţia. Înainte de toţi ceilalţi E. Burke (1756), scriitor extrem de influent, a menţinut doar categoriile de frumos şi de sublim, acest dublet închizând secolul al XVIII-lea, aşa precum tripletul lui Addison îl deschisese. Noţiunea de calitate sau categorie estetică o considerăm drept noţiune superioară în raport cu categoriile de mai sus; esteticienii acelui timp spuneau că acestea ţin de genul plăcerii sau mai precis,

sunt specii ale „plăcerii imaginaţiei”. Totuşi, printre rânduri se poate desluşi că noţiunea de frumos era deja mai presus de acestea. Addison scria că unele versuri sunt *frumoase* prin aceea că sunt măreţe, sublime, altelefiindcă sunt mângâietoare, în fine altele – fiindcă sunt fireşti. E de la sine înţeles: *frumosul* era pe-atunci (şi este încă astăzi) o *noţiune echivocă*, uzitată când în sens larg, când în sens restrâns. S. Johnson (*Diclionary*, 1755) opunea frumosului eleganţa şi totodată o definea drept o variantă a acestuia. Categoriile de mai sus erau acceptate în secolul luminilor de către filosofii şi eseiştii englezi; artiştii plastici aveau în vedere pe altele. W. Hogarth (*The Analysis of Beauty*, 1753 enumera: *calitatea de-a corespunde-concordanţa* (*fitness*), *varietatea*, *unitatea*, *simplitatea*, *complicaţia*, *multiplicitatea*. Alte concepte găsim la scriitorii şi artiştii altor ţări, la Diderot de pildă: *joii*, *beau*, *grand*, *charmant*, *sublime* *, adăugându-se: „şi altele la nesfârşit”. În Germania aceluiaşi veac J.G. Sulzer (1771) deosebea: *anmutig*, *erhaben*, *prächtig*, *feuerig*, adică graţios, sublim, măreţ, pasionat.

În prima jumătate a veacului trecut au apărut asemenea tabele de categorii încă mai bogate. F. Th. Vischer deosebea iniţial (1837): *tragicul*, *frumosul*, *sublimul*, *pateticul*, *minunatul*, *ridicolul*, *grotescul*, *fermecătorul*, *graţiosul*; dar în opera sa de căpetenie (*Ästhetik*, 1846 j păstra numai

— Drăguţ, frumos, mare, fermecător, sublim (n. trad.) –

două categorii: *erhaben şi komisch* (sublimul şi comicul). Ca exemple din timpurile noastre menţionăm tabelele a doi esteticieni francezi: Ch. Lalo (*Esthetique*, 1925 cu 9 categorii (*frumos*, *splendid*, *graţios*, *măreţ*, *tragic*, *dramatic*, *spiritual*, *comic*, *umoristic*) – şi E. Souriau (*La coresponalance des arts*, 1947 cu: *elegiacul*, *pateticul*,

fantasticul, *pitorescul*, *poeticul*, *grotescul*, *melodramaticul*, *eroicul*, *nobilul*, *liricul*.

Există categorii uzitate în vorbirea curentă şi numai excepţional în cea ştiinţifică, aşa cum e termenul *drăguţ* – „*joii*”, aplicat unui obiect care, în ciuda lipsei de valoare, place din pricina formei exterioare.

— *Monumentalitatea* e o categorie uzitată mai mult de către criticii de artă decât de esteticieni. Există apoi categorii discutabile: *atracţia* (*Reiz*) pe care Kant n-o număra printre cele estetice, fiindcă, afirma el, a se supune unei atracţii nu e o atitudine dezinteresată, deci nu e estetică. Alte categorii par să fi fost propuse fără niciun temei: lor le aparţine *urâţenia*, impusă în estetica timpurilor noastre. Ce-i drept, reacţia faţă de urâţenie e de ordin estetic şi adesea la fel de puternică precum e faţă de frumuseţe, dar – e de fapt *aceeaşi* categorie; cine consideră urâţenia drept o categorie aparte, trebuie să considere la fel lipsa de măreţie şi aşa mai departe. *Tragicul* şi *comicul*, ades menţionate în secolul trecut şi în al nostru, nu sunt, la drept vorbind, categorii estetice. Aşa precum în mod convingător a arătat M. Scheler, tragismul nu e o categorie estetică, ci etică; tragice sunt situaţii ale vieţii din care nu se află nicio ieşire. Umorul e tot o categorie morală. Plăcerea produsă de comic nu e o plăcere estetică, scria Th. Lipps (*Ästhetik*, 1914, p. 585 j, chiar dacă situaţiile tragice şi comice se prezintă ca teme ale artei, mai cu seamă a celei literare. Tragicul şi comicul îşi datoresc poziţia lor, în cadrul esteticii, faptului că s-au manifestat în forme ale teatrului, cum sunt tragedia şi comedia, precum şi aceluia că ele constituie tema unei opere atât de influente cum e *Poetica* lui Aristotel. În Evul mediu „tragicus”.

Însemna exact acelaşi lucru ca şi măreţul (*grandia verba*, *sublimus et gravis stilus*, cuvinte măreţe, stil sublim

şi sever).

E. S-au depus eforturi pentru ca aceste categorii să fie reunite în *sistem*, frumosul fiind divizat între ele conform unui principiu unitar. L.W. Stolo-wicz (1959) a admis principiul că există tot atâtea categorii estetice, câte raporturi sunt între factorii ideali şi reali, obţinând în concluzie şase categorii, printre care urâţenia, comicul şi tragicul. Relativ mai atrăgător e sistemul lui J.J. Moore (*The Sublime*, 1948): există tot atâtea categorii câte genuri de armonie – conceptul merge cu obiectul, ideea cu forma, unitatea cu multiplicitatea; pe-această bază, se distingeau şase categorii: *frumosul* (reprezentând o deplină întreită armonie) şi-apoi armoniile parţiale – *sublimul*, *strălucirea*, *drăgălăşenia*, *pitoresculşi monumentalul*. Anne Souriau, care a consacrat categoriilor estetice o dizertaţie (*La notion de categorie esthetique*, 1966), a terminat-o cu concluzia că e imposibil să clasifice sistematic categoriile, stabilindu-le într-un tabel definitiv. Argumentul e următorul: se pot inventa noi categorii, care să constituie „un domaine illimite à l'activite creatrice des artistes et à la reflexion des estheticiens". Credem că această situaţie mai are unele motive de ordin metodologic, sau pe scurt: categoriile estetice sunt variante şi nu specii ale frumosului. Unele dintre ele vor fi discutate mai jos.

II. Concordanţa

A. Din antichitate, această însuşire a fost considerată ca o variantă a frumosului, în speţă ca un acord între obiect şi funcţia lui în raport cu menirea, cu ţelul căruia îi slujeşte obiectul dat. Ea era numită de greci *prepon* (ceea ce e adecvat, demn, fără cusur), tălmăcit de romani prin *decorum* (potrivit): „*Prepon appellant Graeci, nos dicamus sane decorum*" * scria Cicero (*De orat*... 21.70). Mai târziu în latină s-a zis adesea *aptum* (potrivit), însă Renaşterea s-a întors la *decorum*. Francezii Marelui Secol al XVII-lea

utilizau termenul *bienseance*, vechii polonezi – *przystojnosă* – bună cuviinţă, fală. Astăzi vorbim despre *aplicabilitate*, *exactitate*, *corespondenţă*, *consonanţă*, *funcţionalitate*, ca fiind însuşiri ale unor ramuri de artă şi cauze ale delectării pe care ele ne-o procură. S-a schimbat terminologia, însă noţiunea însăşi a dăinuit şi dăinuie încă.

Totuşi ea conţine o anumită echivocitate. La mulţi scriitori întâlnim afirmaţia că există un „dublu frumos", cel al formei şi cel al concordanţei, considerându-se aceasta ca variantă a frumosului. În schimb, alţi autori, îndeosebi ceva mai vechi, privesc drept frumos numai frumuseţea formei, iar concordanţa drept o altă însuşire înrudită frumosului, însă diferită şi plasată faţă-n faţă cu frumosul. În definitiv, şi aceasta ar fi tot o chestiune de terminologie, depinzând de modul cum era înţeles frumosul: mai amplu sau mai limitat. Însuşi Socrate confruntase frumosul şi concordanţa: după *Memorabilia* lui Xenofon (III. 8.4.), filosoful grec deosebea ceea ce era frumos în sine de ceea ce era frumos fiind *corespunzător* şi convenabil menirii sale (*prepon*). În cazul unei armuri sau al unui scut, pe care le da drept exemplu, frumuseţea era aceea ce decurgea din concordanţă, era deci vorba de frumosul funcţional. Părerea lui Socrate poate părea oscilantă, căci el numeşte frumos ceea ce e corespunzător ţelului său, iar alteori opune această calitate frumosului; totuşi e lesne de sesizat ce cugeta Socrate: concordanţa este frumuseţea în sensul larg al cuvântului (dacă frumos e orice produce plăcere) şi totodată se *opune frumosului* (dacă prin frumos înţelegem numai frumuseţea formei). Noţiunea de concordanţă fusese preluată de stoici (v. Arnim, fragm. 24): mai întâi de exponenţii

— Grecii numesc, adecvat, fără cusur, iar noi i-am putea zwe potrivit, convenabil (lat. În text).

timpurii ai acestei şcoli, iar mai târziu de către

Diogenes din Babilon, care vedea în această calitate însuşirea de bază a lucrurilor, însuşire lăudată şi de Plutarh. (*De aud. poet.*, Despre audienţa poetică, 18 d); mai apoi Cicero recomanda „*decorum*" (*De orat.*, 21.70).

Augustin o introduce sub noul nume de „*aptum*" în titlul lucrării sale de tinereţe *De pulchro et apto* (Despre frumos şi potrivit). Apoi Isidor din Sevilla (*Sententiae*, Maxime, 1.8.18) o distinge de frumosul înţeles în mod limitat: „Aspectul plăcut constă în frumuseţe şi în potrivire, în *concordanţă*". Scolasticii păstrară noţiunea, opunând-o frumosului. Ulrich Engelbert din Strasbourg (*De pulchro*) înfăţişa încă mai lămurit acest raport: frumosul în sensul larg cuprinde atât frumosul în sensul limitat (*pulchrum*) cât şi potrivirea, acordul (*decor*), fiind „*communis ad pulchrum et aptum*" (comun frumuseţii şi potrivirii). Hugues de Saint-Victor în a sa *Carte de învăţătură* punea faţă-n faţă *aptum* şi *gratum* (plăcut), dând această a doua denumire frumosului *sensu stricto*, frumosului formei. Sistemul noţional în Evul mediu a fost mai clar decât oricând.

În Renaştere, predilecţia pentru *concinnitas* (adică frumosul formei, frumosul decurgând din proporţii exacte, perfecte) era atât de mare, încât *decorum* a trecut pe-al doilea plan. Totuşi Alberti spune limpede că o construcţie e frumoasă în măsura în care corespunde menirii sale. În perioada imediat următoare, s-a produs o reînnoire a vechii noţiuni de concordanţă, mai ales în teoria franceză clasicistă a secolului al XVII-lea, începând cu Chapelain; adevărul e că i se dădeau alte denumiri: „convenance", „justesse" şi mai cu seamă „bienseance", cărora le-ar corespunde cumva vechiul termen polonez „przystojnoac". Schimbarea nu consta numai în terminologie, ci într-o deplasare a concepţiei: nu era vorba de concordanţa obiectelor cu funcţia lor, cât de modul în care omul

corespundea poziţiei sale sociale: poate să placă omul al cărui aspect şi 233 ale cărui maniere corespund situaţiei şi demni-F. I. Wright (1869 – 1959); totuşi investigaţiile istorice arată că el avusese predecesori, îndeosebi pe L.H. Sullivan (1856 – 1915) şi nici acela nu fusese primul, ci mai degrabă H. Greenough, tot american, arhitect şi constructor, precum şi teoretician, scriitor; era foarte activ pe la mijlocul secolului trecut (lucrarea sa *Form and Fonction* este scrisă în 1851, marcând începutul curentului). El scria (ca mai târziu Le Corbusier) despre case că „pot fi numite maşini" şi că „funcţia dictează frumosul". Istoricii văd sursa acestei noi idei nu numai în industrializarea lumii, dar şi-n anglo-saxonul „*common-sense*" (bunul simţ) şi în austera, economicoasa etică protestantă. Toate acestea contribuiau la direcţionarea căutării frumosului în funcţionalitatea formelor, pe câtă vreme mai înainte frumosul arhitectonic era căutat în decorativism.

Militanţii funcţionalismului din secolul nostru – arhitecţii de la Bauhaus, Van de Velde sau Le Corbusier – luptau şi cu condeiul: nu numai că se sileau să construiască funcţional, dar şi să fundamenteze teoretic o atare concepţie a frumosului arhitectonic – şi această luptă a lor aparţine nu numai istoriei arhitecturii, ci şi istoriei noţiunilor de artă în genere. Maşina devenea pentru artă un model, iar epoca s-a numit „era maşinilor" (*machine Age*). Niciun curent, nicio perioadă a esteticii nu atribuise vreodată atâta importanţă cuvântului de ordine al concordanţei între obiect şi scopul său. În expuneri de caracter extremist, *orice* frumos era subordonat acestei cerinţe. Se putea presupune că (măcar în ce priveşte arhitectura şi producţia de mobile şi ustensile) s-a ajuns la o formulă estetică definitivă şi că evoluţia noţiunilor despre artă a ajuns la capăt.

D. Apogeul funcţionalismului s-a plasat prin 1920 – 1930 şi dominaţia lui a durat până la jumătatea secolului nostru. Dar pe urmă s-a produs un reviriment, neobservat chiar de la început4. Scriitorul englez R. Banham a fost poate primul care să-l remarce (*Machine Aesthetics*, 1955; *The First Machine Age*, 1960 j. Convingerea că formele realizate pe cale industrială au o „valoare eternă", acum apărea ca iluzorie, nevoia de noutate (şi exigenţele pieţei) s-au impus încă o dată; evoluţia (nu numai a formelor, dar şi a noţiunilor) nu s-a oprit, ci a mers mai departe. Panfuncţionalismul nu mai apărea ca o limită, ci ca o simplă etapă a dezvoltării, iar una dintre fazele acesteia fusese era maşinilor. Caracterul acestei faze incipiente, neavând încă o numire şi trăsătură specifică, lămurită, pare a fi liberalismul (*permissiveness*), îngăduinţa pentru orice forme, eliberarea din dogme, chiar şi din dogma funcţionalismului. În faza actuală, în materie de gust şi de opinii, cel mai mare rol pare să-l asume imaginaţia, inventivitatea, forţa emoţională.

O. Niemeyer, renumit reprezentant brazilian al noului curent în arhitectură, deşi apropiat de Le Corbusier sau de Wright în formele sale predilecte, le comentează cu totul altfel, pune mai mult accentul pe noutate, pe singularitate decât pe funcţional. „A căuta forme *diferite*, iată ideea ce mi-a călăuzit munca". „În toate lucrările mele a fost vădită căutarea formelor noi". El recomandă ca în arhitectură „să se evite formele clasice şi-n schimb să se caute *flexibilitatea* şi diversitatea". Şi încă un lucru ce nu acţiona în era maşinilor: el caută poezia, „*des formes reveuses et poetiquesu*, cu alte cuvinte, forme pline de poezie şi de reverie. Scopul său îl reprezintă sentimentele şi predispoziţiile ce pot fi suscitate de arhitectură: el ar vrea „să realizeze un oraş mai uman, salutându-i pe oameni cu mai multă bunăvoinţă" (*une ville plus humaine et plus*

accueillante)

Perioada dintre 1850 şi 1950 a fost cu totul deosebită mai ales prin predilecţia pentru iru

237 4 II. Scftaefer, op. cit.

moşul funcţional, precum şi prin *alte* predilecţii: tendinţa către construcţia frumosului pur, *fără ornamente*.

III. Ornamentul în artele plastice se deosebesc adesea două componente: *structura* şi *ornamentul*, sau altfel spus: structura pe de o parte, *decoraţia*, *ornamentaţia* de alta. Punerea lor faţă-n faţă are o pondere specială în arhitectură, cât şi-n artele aplicate (obiecte, mobilier), deşi în sens larg e posibilă în orice artă, chiar în literatură. În unele opere de artă, în unele stiluri sau epoci, cele două componente s-au aflat în stare de echilibru, în altele s-a reliefat numai structura fără podoabe, altele, în fine, au îndrăgit tocmai ornamentaţia. Aşa s-au petrecut lucrurile pe plan practic, însă teoreticienii s-au declarat rând pe rând pentru sau contra ornamentelor.

A. Arhitectura antică şi cea medievală au păstrat un just echilibru între cele două – în principiu, structura fiind pe primul plan, însă sanctuarele lăsau mult spaţiu pentru decoraţia plastică – în antichitate pe frontoane şi metope, în Evul mediu pe timpane şi capiteluri. Totuşi, în ambele aceste arhitecturi dezvoltarea mergea în sensul accentuării decorului ornamentic.

Timpurile mai noi au adoptat o poziţie mai variabilă sub acest raport: au fost şi perioade în care a dominat predilecţia pentru podoabe, au fost şi altele care le-au eliminat. Barocul a impus o adevărată oroare de vid (*horror vacui*), pe câtă vreme gustul neoclasicismului (cel puţin în unele sectoare ale sale) a promovat predilecţia contrară pentru *amor vacui*. Ca şi antichitatea şi goticul, în epoca nouă de la Renaştere încoace s-a mers pe calea accentuării elementelor decorative, culmea ei fiind

realizată în Peninsula Iberică şi-n coloniile sud-americane ale spaniolilor şi portughezilor (exemple poloneze de predominare a decorului 23

sunt bisericile vilniene Sf. Petru din Antokol şi cea a ordinului dominican). Predilecţia aceasta s-a frânt destul de brusc în jurul lui 1800 (exemple poloneze fiind conacele lui J. Kubicki sau H. Szpilowski). Trecerea de la podoaba exagerată la structura sobră fusese numai parţial corelată cu trecerea de la barochism la clasicism, căci de fapt stilul imperial-napoleonian („Empire") a fost doar un clasicism ornamentat. Cu atât mai puţin am putea identifica fenomenul cu trecerea de la clasicism la romantism.

B. Aceste două valori estetice – a structurii şi a ornamentului – de la Evul mediu încoace şi-au avut numirile lor. Scolasticii numeau *„formo-sitas"* (evident de la „forma") frumuseţea structurii, precum *şi „compositio"*, iar frumuseţea podoabelor – *„ornamentum"* şi *„ornatusu*, ca şi termenul *„venustas"*, rezervat pentru ornamentică, decorativitate.

Prerenaşterea s-a menţinut la categoriile medievale: de la compoziţie s-a trecut la împodobire, nu numai în artele plastice, dar şi-n arta cuvântului: poeţii *„componunt et ornant1*, scrie Boccaccio (*Genealogia deorum*, XIV, 7). Petrarca (*De remediis*, 1.2) desconsideră frumuseţea care se reduce la podoabă (*ornamentum*). Alberti le distinge clar pe unul de celălalt (*pulchritudo* şi *ornamentum* sau *bellezza* şi *ornamento*), adăugând că aceasta din urmă e un *„complementum"* al frumuseţii. Şi mai târziu cu privire la poezie, Torquato Tasso scria, că unei teme i se cere *„eccellente forma"*, dar trebuie deopotrivă „ves*tirle con que piu esquisiti ornamenti"** (*Discorsi*, 1969 J. O altă versiune a principiului se găseşte în *Poetica* lui Trissino (1529, p. 5.): „Frumosul e înţeles în chip dublu: unul e frumosul din natură şi altul e cel adăugat (*adventizia*),

ceea ce înseamnă că unele trupuri sunt frumoase din pricina fireştii corespunderi şi potriviri a membrelor şi colori-Să le înve smân tam cu *ornamentele* ce sunt cele mai alese.

tului, iar altele datorită străduinţelor ce s-au depus pentru aceasta". Trissino aplica poeziei aceeaşi distincţie: unele versuri sunt frumoase „*per la corrispondenza de le membre e dei colori*", iar altele prin adăugarea unui „*ornamento extrin-seco*"; o frumuseţe se află în lucrul naturii, cealaltă e adăugată de om: frumosul adăugat e numai podoabă. Toate aceste enunţuri teoretice medievale şi renascentiste sunt de perfect acord în ce priveşte frumosul şi podoaba.

C. Operele de artă şi mobilele neîmpodobite, făurite la începutul secolului trecut sub influenţa obiectelor găsite în săpăturile din Grecia, precum şi sub a modei engleze (*style anglais*), îndeajuns de răspândite în Europa şi cunoscute sub denumirea „Biedermeyer", n-au avut o viaţă prea lungă. După ele, a venit timpul stilurilor „istorice", iar din momentele trecutului mai uşor era să se imite ornamentele decât însăşi structura – renascentistă sau rococo. A fost prin urmare o epocă de predominare a podoabelor.

Către finele secolului, lumea era dezgustată de ornamentele neorenascentiste sau neorococo, dar nu chiar de ornament în genere; se cerea doar ca ele să fie originale. Atunci a luat naştere acea artă ornamentică, numită *secession*; una din trăsăturile acestui stil fusese multiplicarea elementelor decorative, care inundau orice suprafaţă. Ea s-a manifestat mai întâi în arta aplicată (vasele Galle se fabricau încă din 1884), dobândind teren în mobilier, iar de la 1890 şi în arhitectură.

Totuşi acest stil ornat luase naştere concomitent cu stilul funcţional, ce-i era diametral opus – stil ce se

preocupa de structura unei clădiri sau a unor obiecte, nu de ornamentaţia lor. Gree-nough scria despre maiestatea formelor esenţiale (*majesty of the essenţial*), iar Sullivan afirma că „nu se teme de nuditate”. Pentru majoritatea arhitecţilor – funcţionalişti, problema podoabelor era de ordin secundar, dar s-a găsit atunci un om, pentru care ea era majoră, dând expresie cu violenţă împotrivirii faţă de ornamentaţie în artă. Acel om fu Adolf Loos, arhitect şi scriitor activ la răspântia celor două veacuri (articolele sale. din anii 1897 – 1930 apărute în două tomuri: 1897 – 1900, intitulate *Ins Leere* ge*sprochen* (Grăit în deşert) şi 1900 – 1930, sub titlul *Trotzdem* (Totuşi…). Atitudinea lui purta pecetea unui radicalism nemaiîntâlnit până atunci. Iată cum se prezintă ea, în formularea cea mai succintă: „Dezvoltarea culturii echivalează cu înlăturarea ornamentului din alcătuirea obiectelor utilitare, arhitectură, mobile sau îmbrăcăminte” (Arch*itektur, 19*10 J.

Loos recunoaşte că ornamentele fuseseră fireşti şi adecvate la treptele inferioare ale culturii, însă acum nu mai sunt. „Papuaşul îşi tatuează corpul, luntrea, vâsla, tot ce-i este util. Nu e o crimă în asta. Dar un om modern care se tatuează e ori un criminal ori un degenerat” (*Ornament und Verbrechen*, Ornament şi crimă, 1908). Măreţia epocii noastre constă în aceea că nu e capabilă să producă un nou ornament: această „incapacitate e semnul superiorităţii spirituale”; omul modern îşi concentrează spiritul de inventivitate în alte domenii.

Loos era mai radical decât alţii, dar nu era un izolat. La fel gândise Greenough: „Înfrumuseţarea e un efort instinctiv al civilizaţiei încă aflătoare în faşe, spre a-şi ascunde imperfecţiunea”. După Loos, încă din 1907 „Werkburid” tindea către „forma fără ornament”, ca şi altă instituţie importantă – „Bauhaus” la Weimar, iar mai târziu

la Dessau. Le Corbusier exagera principiul „formelor agreabile prin nuditatea lor”. Werkbund-ul motiva superioritatea formelor neîmpodobite prin aceea că ele erau astfel mai apte pentru producerea în fabrici; însă un alt motiv era şi preţuirea formelor simple. „Omul reacţionează pozitiv la geometrie”, scria Ozenfant, colaboratorul lui Le Corbusier. Sentimentul de repulsie faţă de podoabe avea atunci o dublă intenţie: era în favoarea formelor funcţionale, dar şi în aceea a formelor simple. r, eulatfl» g «ometrice. 24 i Efectul imediat I teg-ţi-ja, „FVJLâţ practica

„O. DIMA”.

— i, *r t* r *C* A

arhitectonică. În scurt timp se schimbă aspectul oraşelor, înţesate de blocuri gigantice croite în liniile cele mai simple. Istoria cunoaşte puţine teorii care să acţioneze în mod atât de vădit.

La un moment dat s-ar fi putut crede că îndelunga fluctuaţie a raportului dintre artă şi ornament s-a încheiat în dauna acestuia; că, în faţa „maiestăţii formelor esenţiale”, au pierit pentru totdeauna ornamentele. Totuşi e neîndoios că o atare judecată ar fi fost greşită. Din nou s-a manifestat necesitatea podoabelor. Tăgăduirea lor era o etapă, nu o limită a procesului de dezvoltare. Iar procesul de transformare a părerilor despre artă şi frumos a continuat, precipitându-şi chiar mersul înainte.

IV. Farmecu!

Roma cunoscuse distincţia dintre frumosul *demn* şi cel *fermecător*, între *digniias* şi *venustas*, amândouă constituind frumuseţea, dar fiecare în alt fel. Succint, dar lămurit scrie Cicero în *De officiis* (1, 36.130): „Frumosul e de două feluri, unul e farmecul, celălalt demnitatea; primul trebuie considerat ca un frumos feminin, al doilea ca un frumos viril”.

Distincţia aceasta s-a menţinut în Evul mediu, dar cu oarecare modificare. Anume, în sensul antic, larg al frumosului se situa un factor de contradicţie, iar mai târziu din acesta au luat naştere două sensuri. Pe de-o parte, demnităţii i se opunea *eleganţia*, proprie farmecului feminin. Pe de altă parte, *farmecului* (= *venustas*) adică frumuseţii exterioare, i se opuneau frumuseţea *lăuntrică*, *spirituală*, *frumosul în intelect* (*interior*, *pulchrum în mente*). „Farmecul" îşi asuma deci semnificaţia frumuseţii exterioare, îndeosebi vizuale, după cum se poate citi în *Poetria* lui Jean de Garlande (sec. XII). Atunci a apărut opoziţia dintre frumos şi farmec, întrucât „frumosul" era înţeles la modul suprem: lăuntric, spiritual. Dar principiul nu era general: în ciuda 2

preciziei sale, în asemenea chestiuni, oricum de ordin periferic sub raportul tematicii, terminologia scolastică vădea notabile şovăiri. Uneori frumosul – *pulchrum* însemna doar ceea ce e *delectabile în visu* (plăcut la vedere) frumosul senzorial, vizual; atunci dispărea distincţia dintre frumos şi farmec. Şi în orice caz, scolastica se slujea şi de noţiunea *largă* despre frumos şi de cele *mai limitate*, desemnând *variantele* frumosului: frumosul lăuntric, spiritual pe de-o parte, cel exterior, vizual pe de alta.

Acest sistem noţional s-a păstrat iniţial şi în estetica mai nouă: *dignitas*, *venustas*, *eleganţia* rămaseră categorii esenţiale pentru marii umanişti ai *Quattrocenlo-uhii*, ca Lorenzo Valla. Dar în timpurile mai apropiate nouă – pe bună dreptate sau poate mai degrabă în chip eronat – ele au încetat a mai fi considerate drept categorii ale esteticii ştiinţifice, rămânând totuşi categorii ale „esteticii vieţii cotidiene".

V. Gratia

Graţia (gr. *charis*, lat. *gratia*) a jucat un rol

considerabil în viziunea antică despre lume. Hantele, cele trei Graţii, întruchiparea mitologică a Graţiei, fuseseră preluate şi de simbolica, de arta modernă ca personificare a frumuseţii şi drăgălăşeniei, denumirea latină pătrunzând în limbile moderne ca şi în teoriile despre frumos.

În latina medievală, un sens diferit, deşi înrudit, al termenului, se impune în limbajul religios şi filosofic, anume sensul de har divin, însă limbile moderne, începând cu italiana Renaşterii (*grazia*), îi dau iarăşi sensul iniţial, desemnând din nou ceva foarte apropiat de frumos. Cardinalul Bembo afirma că frumosul e totdeauna graţie şi nimic altceva, că nu există altă frumuseţe decât graţia. În schimb alţi esteticieni ai Renaşterii au disociat cele două noţiuni. Pentru cei ce le concepeau mai larg, noţiunea de 243 frumos includea graţia, iar cei ce înţelegeau mai restrâns noţiunea, opuneau graţia frumosului, în *Poetica* atât de renumită a lui G.C. Scaliger, frumosul e conceput ca perfecţiune, regularitate, conformitate cu regulile; într-o asemenea concepţie despre frumuseţe nu mai era loc pentru graţie. Benedetto Varchi, chiar în titlul cărţii sale, editată în 1599, *Libro della beltă e grazia*, separa frumuseţea de graţie. Frumuseţea *stricto sensu* e apreciată de intelect, iar graţia e un „non se che”. Mult mai târziu Felibien (*Uidee du peintre parfait*, 1707, § XXI) scrie încă despre graţie: „Am putea s-o definim aşa: e ceea ce place şi cucereşte inima, fără să treacă prin intelect. Frumuseţea şi graţia sunt două lucruri deosebite: prima place numai *datorită regulilor*, cealaltă place fără reguli”. Sub acest raport a existat perfectă unitate de păreri de la *quattrocento* la rococo.

Mai târziu s-a încercat să se definească graţia în chip mai precis. Lord Kames arăta că graţia e perceptibilă numai prin văz, se manifestă numai la om, pe figura sa, în gesturile sale; în muzică ea e doar o metaforă.

Winckelmann deosebea mai multe feluri de graţie: impunătoare, ademenitoare, copilărească. Încă mai târziu, Schelling definea graţia drept „dulceaţa supremă şi supremul acord al tuturor forţelor” 5. Totuşi, în decurs de două secole a survenit o prefacere destul de esenţială în noţiunea graţiei. După Renaştere, ea a fost considerată ca o însuşire a purtării fireşti, libere, neconstrânse, prezentând un evident contrast cu rigiditatea şi artificialitatea, atât la bărbaţi cât şi la femei, la tineri cât şi la vârstnici. Ilustrarea graţiei era căutată în portretele lui Rafael, chiar în cele de bărbaţi în vârstă. În epoca rococo, graţia a devenit privilegiul femeilor6 şi tineretului, ilustrată fiind de tablourile lui Watteau; contrastul ei era aus

5 R. Bayer. *L'esthetique de la grâce*, 2 vol. 1933.

6 în secolul al XVIII-lea, termenul „graţie”, masculin în limba polonă, deveni de gen feminin; exemple se găsesc în *Dicţionarul limbii polone* al lui Linde.

tentatea, trăsătura de bază – gingăşia formelor. Măreţia şi graţia erau opuse una alteia (v. abatele Yves Marie André, *Essai sur le beau*, 1741): graţia, care se împăcase foarte bine cu măreţia în timpul Renaşterii, nu era în acord cu ea în secolul luminilor.

VI. Subtilitatea

„Subtilis” în antichitate echivala mai mult sau mai puţin cu *acutus* = fin, ascuţit, *gracilis* – subţiratic; *minutus* – mărunt. În retorică, el era acum un termen tehnic, desemnând pe cel mai modest dintre stiluri, numit deopotrivă *humilis*, *modicus*, *temperatus*; „*ab aliis infimus appellaturu*, cum arăta Cicero (De orat., 29) * în Evul mediu se vorbea prea puţin despre subtilitate; totuşi rolul său devenea mai însemnat. Când cronicarul polonez Jan Długosz** a comandat unui pictor local o copie a unei perdele franceze pictate, el a cerut ca acea copie să fie

„mai subtilă” (*subtilior*) decât modelul – ceea ce înseamnă că lucrarea trebuia să se execute cu multă grijă şi delicateţe.7

Termenul şi-a dobândit adevărata accepţiune în epoca manierismului, către finele secolului al XVI-lea, deci nu sensul de „mărunt” sau „îngrijit”, ci chiar sensul pe care-l posedă astăzi. O atare subtilitate corespundea epocii, noţiunea ei devenea o noţiune de prim plan. Raportul său faţă de frumos, formulat de către G. Cardano (*De subtilitate*, 1550, p. 275), trebuie din nou menţionat: acest autor scria mai ales că pe noi ne bucură lucrurile simple şi clare, căci le putem pătrunde lesne, le putem sesiza frumudeţea şi armonia. Totuşi, dacă, aflându-ne în faţa unor obiecte *complicate*, *dificile*, *încâlcite izbutim*

— Umil, modest, moderat; numit de alţii şi cel mai de jos (n. trad.).

** Autorul primului mare cronograf ce cuprinde istoria Poloniei feudale, *Historia polonica* (1415 – 1480).

7 J. Ptasnik, *Cracovia artificium*, tom I, Krakow, 1917, p. 107, nr. 523. Datorez profesorului M. Pleza semnala

245 rea textului din Długosz.

să le descurcăm, *să le pătrundem*, să le pricepem, delectarea pe care-o încercăm e încă mai mare. Aceste obiecte le numim subtile, după cum pe cele simple şi clare, le numim frumoase. Subtilitatea, aşa cum judecau Girolamo Gardano şi alţi oameni ai manierismului, pentru oamenii dăruiţi cu o minte ascuţită reprezintă o *valoare superioară frumosului*. Ceea ce Gardano formulase îndeajuns de timpuriu – căci era pe la jumătatea veacului al XVI-lea – a devenit idealul şi cuvântul de ordine ale multor scriitori şi artişti de la finele secolului şi din întreg secolul următor: precizia, subtilitatea, *agudeza*, cum ziceau spaniolii, pe atunci maeştri întru subtilitate, cel mai mare maestru fiind Balthasar Gracián, cel mai mare

teoretician – italianul Emmanuele Tezauro. Sesizarea lucrurilor dificile şi secrete, depistarea armoniei în dizarmonie, constituiau pe vremea aceea pentru mulţi apogeul artei; alături de frumuseţe şi uneori deasupra ei, stătea subtilitatea.

Mai târziu n-a mai existat un asemenea cult colectiv al subtilităţii, deşi i-au rămas credincioşi diverşi artişti din diverse timpuri.

VII. Sublimul

Noţiunea de sublim se formulase în cadrul retoricii antice, ca şi noţiunea de subtilitate – dar într-o accepţiune mult mai pozitivă. Stilul sublim sau măreţ (cum îl numeşte Tadeusz Sinko) trece drept cel mai înalt dintre cele trei stiluri ale elocvenţei, după cum cel subtil era cel inferior. Mai era denumit şi marele stil (*grandis*) şi cel grav (*gravis*), sinonime ce arată că sublimul era considerat în antichitate identic cu grandoarea şi gravitatea.

Despre marele stil se vorbeşte adesea în tratatele antice de retorică, stilistică, poetică. Celebru a fost tratatul consacrat special acestui stil de către Caecilius – dar acea lucrare nu s-a păstrat. În schimb, s-a păstrat altul, constituind un răs246

puns la al lui Caecilius, provenind din veacul întâi al erei noastre, cunoscut sub titlul *Peri hypsous* – „despre sublim”. Mult timp a fost atribuit lui Longinos – pe nedrept, cum susţin filologii: totuşi, sub numele lui a fost cunoscut veacuri întregi şi a exercitat o influenţă considerabilă, dar nu de la început, ci abia în timpurile mai noi: manuscrisul său grecesc a fost descoperit în secolul al XVI-lea şi tipărit la Basel în 1554 (editorul fiind renumitul Robortello). În acelaşi secol au mai apărut două ediţii, precum şi traducerea latină în 1572. În schimb, prima traducere într-o limbă modernă, a fost abia aceea alcătuită de celebrul Boileau-Despreaux, la un secol mai târziu,

publicată în 1674, sub titlul *Trăite du sublime et du merveilleux*. De-atunci, însă numai de-atunci, tratatul lui Pseudo-Lon-ginos a devenit o carte populară şi arhicunoscută: aşa a fost în secolul următor, mai ales în Anglia. Cei vechi îl priviseră drept un tratat de retorică, acum el era citit şi recitit ca un tratat de estetică. Interpretarea lui a fost iniţiată de Boileau şi continuată în secolul luminilor. Importanţa lui devine considerabilă. El ridică noţiunea de sublim în sfera esteticii, iar esteticii sublimului îi conferă coloritul retoric. Mai mult: dimpreună cu motivul sublimului se aprecia şi motivul extraordinarului („Totdeauna e demn de admiraţie ceea ce e extraordinar) " – motivul grandorii, infinitului, miraculosului. Deja Boileau – traducător şi popularizator al lui Pseudo-Longinos – adăuga sublimului *le merveilleux*, *Vadmirable*, *le surprenant*, *Vetonnant*, adică tot ce trezeşte admiraţia, surprinde, frapează puternic, uluieşte, răpeşte imaginaţia (*enleve*, *ravit*, *transporte*). Iar înainte de toate, grandoarea şi sublimul se asociau cu frumosul. A. Felibien (*Uidee du peintre parfait*, 1707 scria că gustul ales „face ca lucrurile obişnuite să devină frumoase, cele frumoase să devină măreţe şi minunate, căci în pictură marele gust, măreţia şi miraculosul sunt unul şi acelaşi lucru". În secolul al XVIII-lea, odată cu tendin-247 ţa artei şi poeziei către romantism, alături de sublim apăreau în sfera esteticii şi lucrurile atrăgătoare sau înspăimântătoare, ca muţenia, întunericul, groaza. S-a născut în arta şi poezia acestui veac un dualism inexistent mai înainte: măreţia alături de graţie sau altfel spus: sublimul alături de frumuseţe. Sublimul devenise principalul cuvânt de ordine al poeziei, iar după aceea şi-al artelor frumoase. El ademenea tot atât şi poate chiar mai mult decât frumuseţea. Era definit ca însuşirea de-a răpi şi înălţa spiritul, o capacitate reunită cu măreţia gândirii, cu

profunzimea sentimentelor. Dacă în secolul precedent frumosul şi subtilitatea se aflau pe primul plan, acum alături de frumos se afla sublimul.

În Anglia chiar de la începutul veacului, Addison le-a reunit ca pe nişte proprietăţi ce atrag imaginaţia: „frumuseţe şi sublim" – iată formula generală în estetica engleză a epocii luminilor, mai ales de când E. Burke le pusese alături în titlul şi conţinutul celebrei sale dizertaţii din 1756 (*A Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*) 8.

În acest secol aproape că n-a fost estetician care să nu se pronunţe pe larg asupra sublimului – deşi aproape fiecare dădea noţiunii alt conţinut. J. Baillie (1777) îi vedea esenţa în măreţie, D. Hume – în ceea ce era infinit de înalt şi depărtat. A. Gerard (1759, 1774) – în marile dimensiuni şi-n ceea ce acţionează asupra intelectului asemenea lor. Unii dintre aceşti scriitori distingeau de sublim (*the sublime*) calitatea înrudită căreia îi dădeau numirea franceză de „grandeur", cuprinzând lucrurile impunătoare, pe câtă vreme cealaltă le cuprindea pe cele emoţionante, mişcătoare.

8 Această epocă din istoria noţiunii de sublim e bine cunoscută graţie remarcabilelor monografii americane: S.H. Monk, *The Sublime, a Study of Criticai Theories în XVIII Century England*, New York, 1935 şi W.J. Hipple jr., *The Beautiful, the Sublime and the Pictures-que în Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbon-dale, 1957.

Într-un sens sau altul, noţiunea de sublim era în acele timpuri aproape inseparabilă de frumos, fiind legate una de alta încă mai strâns decât în alte epoci *pulchrum* şi *aptum*, frumuseţea şi graţia, frumuseţea şi subtilitatea. Multă vreme sublimul a fost înţeles mai degrabă ca o valoare paralelă şi diferită a frumosului decât ca o

categorie a acestuia. „Sublimul şi frumosul – cum scria Burke (*Enquiry*, III, § 27) – se sprijină pe fundamente cu totul diferite”.

În schimb, în secolul trecut sublimul era conceput ca o categorie a frumosului. Un istoric englez apreciază că această prefacere i s-a datorat lui J. Ruskin9. Însă, pe continent, discuţia începuse cu mult mai devreme. G.T. Fechner relatează despre aceasta următoarele (*Vorschule der Ästhetik*, 1876, II, 163): „Carrière, Herbart, Her-der, Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeisig cred că sublimul e un gen special de modificare a frumosului [...]. În schimb, după Burke, Kant, Solger, sublimul şi frumosul se exclud reciproc, aşa încât, ceea ce e sublim niciodată nu poate fi frumos, nici ceea ce e frumos nu poate fi sublim”.

Vili. Dublul caracter al frumosului

Frumosul e o noţiune echivocă; în sens mai larg îi ataşăm tot ceea ce vedem, auzim, ne închipuim cu plăcere şi cu mulţumire, adică tot ce e graţios, subtil, funcţional. Dar în alt sens, mai restrâns, nu numai că nu considerăm graţia, subtilitatea, funcţionalitatea drept proprietăţi ale frumosului, ci chiar i le opunem. Printre chipurile, pe care le privim cu un sentiment de plăcere, care deci în sensul larg al cuvântului sunt frumoase, există unele pe care preferăm să le numim graţioase sau interesante, numirea de „frumoase” rezer

9 J.S. Moore, *The Sublime and other Subordinate Es-*
249 *thelic Concepts* în: „Journal of Philosophy”, XLV, 2, 1948.

vându-se altora. Frumosul în sensul larg include graţia şi subtilitatea, în cel restrâns – li se opune. Pornind de la acest caracter echivoc, se poate spune în mod paradoxal că *frumosul e o categorie a frumosului*. Adică frumosul în sens mai îngust, *strictiori sensu*, este – alături

de graţie, subtilitate, măreţie etc. – o categorie a frumosului în sensul larg.

Frumosul în sensul *larg* e o noţiune foarte generală şi greu de definit. Totuşi a sesizat-o în chip nimerit esteticianul englez din secolul al XVIII-lea, A. Gerard (*Essay of Taste*, 1759, p. 47): „denumirea de frumos se aplică aproape oricărui lucru care ne place [...] atât când trezeşte plăcute imagini vizuale, cât şi atunci când sugerează plăcute închipuiri sau iluzii ale celorlalte simţuri". Cum s-a spus mai sus, frumosul sens*u lar*g*o des*emnează tot ce privim, auzim ne închipuim cu delectare şi preţuire – sau, conform acelei formule medievale, tomiste, mereu uzitate, frumosul e „id c*ui*u*s* lipsa *app*r*ehensio pla*c*et" (*ceva a cărui nemijlocită percepere place – Summa Theol., I-a H-ae q. 27 a. l ad 3).

Dar ce este frumosul în sensul restrâns, adică numai ca una din categoriile estetice? Răspunsul cel mai comod la această întrebare este fundamentat pe datele istorice. Deci: anticii puneau faţă-n faţă „*pulchrum*" şi „*aptum*", indicând prin aceasta că frumosul *nu* include acea valoare estetică pe care o posedă funcţionalitatea, că e ceva diferit. Renaşterea italiană opunea iarăşi noţiunile „beltă" şi „grazia", deci teoreticienii arătau că frumosul nu include graţia, ci chiar că e diferit de aceasta.

Manierismul, opunând frumosului pe „acutum", adică nota subtilă a frumosului, evidenţiază că în noţiunea de frumos se plasau mai degrabă claritatea şi transparenţa decât subtilitatea.

În fine, secolul luminilor, opunând frumosului *sublimul*, voia să exprime că sentimentele generate de sublim, fiind în primul rând sentimente „de admiraţie şi de spaimă", diferă de sentimentele ce caracterizează trăirea frumosului, acestea fiind

„Sentimente plăcute şi vesele" (după formula lui T.

Reid) sau „sentimente ale emoţiei şi duioşiei” (după formula lui E. Rurke).

Menţiunile istorice de mai sus arată nu ce este frumosul *stricto sensu*, ci doar ce nu este. Astfel s-a ajuns la disputa de mai târziu dintre romantici şi clasici. Simplificând, se poate spune că primii vedeau frumosul în spiritualitate şi caracter poetic, ceilalţi în forma regulată. Şi aceasta duce la formula cea mai simplă: frumosul (clasic) *stricto sensu* e frumuseţea formei. La începuturile cugetării estetice, anticii concepeau frumosul întocmai aşa. Forţa lui de atracţie, dimpreună cu aceea a tradiţiei, au făcut ca frumuseţea formei să rămână îndelung pe primul plan al esteticii, ca timp de veacuri să se menţină Marea Teorie, ce interpreta frumosul ca formă sau ca un sistem potrivit al părţilor. Această teorie corespundea frumosului *stricto sensu*; în schimb, e îndoielnic dacă ea era adecvată întregii sfere a frumosului care, *sensu largo*, cuprindea şi concordanţa, graţia, subtilitatea, sublimul, caracterul pitoresc şi cel poetic. Acestor categorii nu corespund formule ca: „frumosul e formă” sau „frumosul e proporţie”.

Scolasticii, posedând o terminologie mai bogată, au reuşit să evite echivocitatea noţiunii de frumos. Ulrich din Strasbourg (*De pulchro*, p. 80) scria – cum s-a văzut mai sus – că *„decor est communis ad pulchrum et aptuma*; ar trebui deci, să-i enunţăm astfel gândirea: frumosul în sens larg e trăsătura comună a frumuseţii în sens restrâns, precum şi-a concordanţei. Esteticienii din trecut au conferit frumosului o sferă cu totul neunitară. Când Petrarca slăvea frumuseţea pentru că ea e strălucită, „clara est” (*De remediis*, Despre remediile celor două sorţi, I, 2), avea în vedere frumosul *stricto sensu*. La fel toţi cei care, începând cu Leone Rattista Alberti (*De re aedificatoria*, Despre construcţii, IV. 2) repetaseră formula

că „frumosului nu i se poate adăuga şi suprima nimic”. 10
251 io E r de zurk?;} II *An Bullelin*, t. 39, 1957.

În schimb cei care, începând cu Dante şi Petrarca, repetaseră mereu acea formulă conform căreia frumosul e ceva ce nu se poate defini („nescio quid”, nu ştiu ce, „îi non se che”), aceştia puteau avea în vedere mai degrabă sensul larg al noţiunii de frumos.

Frumosul în sensul său larg, cuprinzând deopotrivă sublimul, era luat în consideraţie de către esteticienii englezi ai veacului al XVIII-lea, care proclamau o teorie specială despre natura frumosului, exclusiv spirituală. Îndeosebi, A. Alison, în *Essay on the nature*, spune (1790, p. 411): „Matter is beautiful only by being expressive of the qua-lities of mind” şi deopotrivă T. Reid, în *Scrisoare către Alison* din 3.111790: „*Things intellectual whichalonehave original beauty*”, n cu alte cuvinte materia e frumoasă numai prin faptul că exprimă calităţile intelectului şi doar elementele de natură intelectuală posedă o frumuseţe originală.

IX. Ordine şi stiluri

Cei vechi, la aproape toate artele, distingeau anumite variante, categorii, tonalităţi sau ordine, aşa cum le numeau ei. În muzică deosebeau tonalităţile: doriana, ioniană, frigiană, argumentând că fiecare operează deosebit asupra oamenilor, una e severă, alta e gingaşă, a treia înviorătoare.

În retorică se deosebeau trei genuri: cel grav, cel mediu şi cel simplu sau: măreţ, subtil, împodobit, în arhitectură se deosebeau, ordinele: doric, ionic, corintic. În teatru, tragedia diferea de comedie. Aceste străvechi diferenţieri *durabile*, s-au menţinut timp de generaţii şi secole, iar în epocile mai târzii s-au ivit tentative de-a le restructura şi transfera dintr-un domeniu al artei în altul 12. E cunoscută în amănunt intenţia marelui Poussin

11 H.S. Monk, *A Grace beyond the Reach of An*, în: „Journal of the Hiatory of Ideas”, t. 4., 1944

12 J. Bialostocki, *Slyl i modus w sztukach plastycznych* (Stil şi modus în artele plastice) „Estetyka”, anul II, 1961, n 147

de-a aplica picturii tonalităţile muzicii, intenţie preluată de către teoreticienii secolelor al XVII-lea şi-al XVIII-lea, însă diferenţierile lor n-au mai dobândit caracterul general şi nici trăinicia teoriilor antice.

Acele variante, tonalităţi şi ordine artistice s-au transmis din generaţie în generaţie, independent de epoci şi artiştii aveau totdeauna posibilitatea alegerii, putând să le aplice pe unele sau pe altele după tendinţele lor în materie de artă. Iar alături de ordine, categorii şi variante, mai există în artă o infinitate de *stiluri*. Acestea nu mai sunt forme statornice, dintre care poate alege artistul, nu sunt determinate de tendinţele lui; ele reprezintă pentru artist o necesitate, căci corespund viziunii, imaginaţiei, gândirii timpului şi ambianţei artistului. Pentru el toate *acestea* nu sunt în mod precumpănitor conştiente; criticul şi mai cu seamă istoricul îşi dau mai bine seama de ele decât artistul. Ele nu sunt nici transmise din generaţie în generaţie, ci se *schimbă* odată cu viaţa şi cultura, sub acţiunea factorilor sociali, economici, psihologici – sunt o expresie a epocii. Nu o singură dată stilurile se schimbă radical, trecând de la o extremitate la alta.

Denumirea de stil în această accepţiune a fost folosită târziu, desigur abia de către Lomazzo în 1586; însă de-atunci, mai ales în timpurile apropiate nouă, e uzitată din plin, în toată amploarea şi pe deasupra în mod neclar. Cunoscutul articol al lui M. Schapiro, *Stilurile* din 1953, a arătat cât de fluentă şi plurivalentă este noţiunea; deci n-a căutat s-o” contureze cu precizie. Aceasta s-a efectuat mai degrabă într-o dizertaţie anterioară a lui J.V. Schlosser din

1935 despre istoria stilului şi limbii (*Stilgeschichte und Sprachge-schichte*), în care s-a pus în lumină dublul caracter al noţiunii: pe de-o parte, există stilul propriu fiecărui artist, totdeauna într-un fel oarecare personal, individual, original – pe de alta, e stilul unei epoci. E o diferenţiere extrem de justă şi totodată e justă propunerea ca fiecare din ele să poarte alt nume; nu e justă, în schimb, aceea de-a se păstra denumirea de stil pentru ansamblul de trăsături individuale; mai potrivită ar fi procedarea contrară: formelor individuale să le dăm alt nume şi să denumim stil acel limbaj *comun* unei epoci. În această direcţie a mers dezvoltarea limbii: iniţial termenul „stil" a înlocuit „maniera" renascentistă, înţeleasă ca stil personal, propriu unui artist şi Buffon încă putea spune: „le style c'est l'homme"; dar acum ne-am deprins să vorbim despre stilul unei epoci, stilul gotic sau stilul baroc. Cotitura în schimbarea sensului acestui termen a survenit în a doua jumătate a secolului trecut, când istoricii de artă trecuseră de la simpla factografie la caracterizarea generală a epocilor şi curentelor.

Atunci au apărut noile categorii în estetică, precum barochismul sau romantismul. Nu-i aici locul să le discutăm; se cuvine totuşi să menţionăm cele mai importante încercări de generalizare, tinzând să reducă toate categoriile de stil la câteva. Cea mai veche încercare a fost aceea de-a opune unul altuia, clasicismul şi romantismul (în Polonia a făcut-o Brodzihski). Veacul nostru a cunoscut multe asemenea încercări; de ex. istoria artei oscilează între formele clasice şi gotice (W. Worringer, 1908) sau între cele clasice şi cele barochiste (E. d'Ors, 1929), apoi între cele clasice şi cele manieriste (J. Bousquet) ori între cele primitive şi cele clasice (W. Deonna, 1945). Nota comună a tuturor acestor încercări constă nu numai în dichotomia lor, ci şi în faptul că fiecare

din ele prezintă ca unul din termeni în procesul de formaţie a stilurilor – clasicismul.

Toate acestea par cam simpliste, dar în corelaţia lor oferă, s-ar părea – o justă imagine a istoriei artei, cel puţin a celei europene. Aceasta denotă că la anumite intervale arta se detaşează de aspectul ei clasic, însă revine mereu la el. Dar – ea se detaşează, dirijându-se în diverse direcţii: fie către formele primitive, fie către cele gotice, fie către cele manieriste şi barochiste. Toate aceste *categorii* estetice sunt cu atât mai diferenţiate cu cât sunt *istorice*. În studiul de faţă ni se pare necesar să discutăm categoria centrală, aceea a *clasicităţii* – categoriile neclasice fiind centrate pe noţiunea de *romantism*.

X. Frumosul clasic

A. *Diversele sensuri ale termenului „clasic”*. Uzitat de către istoricii de artă, termenul „clasicism” fusese construit pe baza expresiilor „clasic” şi „clasicist”, provenind din latinul *classicus*, ce provine la rândul său din *classis*. Toate acestea fuseseră expresii polisemice: *classis*, în antichitate, era deopotrivă clasă socială, clasă şcolară şi flotă; în latina medievală *classicus* desemna pe şcolar şi *classicum* – trâmbiţa folosită în flotă. Din timpurile străvechi adjectivul *classicus* fusese aplicat la caracterizarea scriitorilor şi artiştilor. Dar în decursul veacurilor şi-a schimbat treptat înţelesul.

La Roma, *classicum* a fost împrumutat de la noţiunile relaţiilor sociale, administrative – şi transferat la domeniul literaturii şi artei. Administraţia romană îi împărţea pe cetăţeni în 5 clase, după venituri, astfel încât *classicus* – afirmă Aulus Gellius (VI, 13) – se numea cel ce aparţinea primei clase, cea mai înaltă, cu o avere de peste 125.000 aşi. Termenul se aplică şi la modul figurat: scriitorul de *cea mai înaltă clasă* – era un clasic, iar cel de clasă inferioară era – tot la modul figurat – un proletar

(*proletarius*). Numirea de „clasic” dată unui scriitor înseamnă doar o apreciere, nu o caracterizare; scriitorul clasic putea să aparţină oricărui gen, cu condiţia ca – în genul său – el să fie *perfect*, noţiune păstrată de Renaştere. Cu menţiunea: drept scriitori perfecţi erau consideraţi în exclusivitate *anticii*. De unde o nouă echivalenţă: scriitor clasic – 5 scriitor antic.

Convingerea că scriitorii antici fuseseră perfecţi dăduse naştere în secolul al XV-lea tendinţei de imitaţie a acelora; astfel, numirea de clasici a trecut la scriitorii şi artiştii *asemenea celor antici*; aceasta se petrecea în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, când a apărut încă o certitudine, anume că scriitorii contemporani nu erau numai asemenea celor antici, dar îi şi egalau.

Admiratorii şi imitatorii moderni ai celor vechi socoteau că-şi datoresc valoarea respectării regulilor, normelor artei. „Clasici” erau deci pentru ei scriitorii *ce respectau regulile artei cuvântului*. În acest sens spune Jan Sniadecki (Despre *scrierile clasice şi romantice*, 1819): „După opinia mea, clasic e ceea ce se conformează regulilor poeziei – cele formulate pentru francezi de Boileau, pentru noi de Dmochowski şi pentru toate popoarele cultivate de către Horaţiu”.

Horaţiu, Boileau, modele clasice ale poeziei – toate erau lucruri vechi, aparţineau trecutului, deveniseră tradiţie. Aşa încât expresia „clasic” se transformă în continuare, căpătând în secolul al XIX-lea sensul de ceva *vechi*, *tradiţional*, purtând patina veacurilor. În acest sens Julius Słowacki îl numea clasic pe Jan Kochanowski („din tei mireasma clasicului Jan”…).

Arta şi literatura din antichitate, sau măcar aceea a marii epoci ateniene, avuseseră anumite trăsături caracteristice, precum armonia, echilibrul părţilor, calmul, simplitatea, „edle Einfalt und stille Groase” *, cum spune

Winckelmann. Aceste calităţi au trecut şi la literatura, la arta de mai târziu, care se modelaseră după ele. Au fost numiţi „clasici” scriitori şi artişti ai secolelor al XIX-lea şi al XX-lea, dacă posedau aceste trăsături chiar fără să aparţină antichităţii şi fără să meargă pe făgaşul ei. S-au format deci treptat noi sensuri ale clasicităţii – până când în fine s-a ajuns la şase.

1. Mai întâi termenul „clasic” aplicat poeziei sau artei înseamnă *perfect*, exemplar, recunoscut

— Nobila simplitate şi calma măreţie (n. trad.).

În mod general. În acest sens clasici sunt Homer şi Sofocle, dar şi Dante, Shakespeare, Goethe şi Mickiewicz, chiar unii artişti ai goticului şi barocului. Termenul se aplică nu numai poeţilor şi artiştilor, dar şi savanţilor, aşa încât se poate vorbi despre clasicii filosofiei şi nu numai referindu-ne la cei antici, Platon şi Aristotel, dar şi la Descartes şi Locke, căci fiecare în genul său a fost perfect, reprezentând în chipul cel mai de seamă un anumit mod de gândire. În acest sens îl utiliza Goethe, scriindu-i lui Zelter: „*Alles vortreffliche ist Klassich, zu welcher Gattung es immer* ge*horeu* *, sau spunându-i lui Eckermann (17. X. 1828): „De ce atâta zarvă pentru expresiile clasic şi romantic? Ceea ce e important e ca opera să fie pe de-a-ntregul bună şi reuşită şi atunci va fi şi clasică”.

2. În al doilea rând, termenul desemnează ceea ce e *antic*. În acest sens ne-am obişnuit să vorbim despre „filosofia clasică”, adică despre cea greacă şi latină, despre „arheologia clasică”, ce se ocupă cu arta şi cultura materială antică. În această accepţiune un autor „clasic” e acelaşi lucru cu autor grec sau latin; clasici sunt Homer şi Sofocle, dar şi poeţi minori, dacă au trăit în antichitate. Prin analogie se vorbeşte tot aşa despre sculptorii sau filosofii antici. În acest caz, e o noţiune istorică, desemnând pe artiştii şi pe gânditorii unei perioade a

istoriei – şi numai ai uneia: „Numai o dată spunea Mochnacki – (*Scrieri*, 1910, p. 239) – a strălucit poarele artei clasice”.

În acest înţeles, noţiunea de autor sau operă nu desemnează cu totul unul şi acelaşi lucru: câteodată e luată în sens mai îngust, ca de ex. când se limitează la Grecia. Mickiewicz scria despre „stilul grecesc sau clasic”. La fel se exprimă astăzi unii istorici, acordând această numire exclusiv perioadei *de* vârf a antichităţii, secolelor Vei IV ale vechii ere. În acest sens au fost „clasici” Se

— Tot ce e excelent e clasic, indiferent cărui gen îi 257 aparţine (germ. În text, n. trad.).

focle, Fidias, Aristotel şi Platon, dar n-au fost clasici scriitorii, sculptorii, filosofii elenismului.

În aceeaşi accepţiune, termenul se aplică şi scriitorilor, artiştilor epocii de vârf a culturii romane, perioadei lui August. E deci o noţiune restrânsă, necuprinzând nici antichitatea arhaică, nici perioada declinului ei, e pe jumătate istorică, pe jumătate apreciativă: desemnează numai apogeul antichităţii.

3. În al treilea rând, „clasic” înseamnă *ceea ce imită modelele antice* şi e asemenea lor; în acest sens, sunt numiţi „clasici” câţiva scriitori şi artişti, care imită în genere pe cei antici. Au existat lungi perioade în istoria artei când imitarea antichităţii a fost fenomenul caracteristic. O atare noţiune a „clasicităţii” e deopotrivă o noţiune *istorică*. Asemenea perioade clasice au reapărut la diverse intervale în istoria Europei, mai ales în timpurile mai noi, dar au fost şi-n veacurile de mijloc, ca de pildă perioada carolingiană, unele curente din cultura romanică, apoi Renaşterea, întrucâtva secolul al XVII-ea, dar mai cu seamă neoclasicismul de la răscrucea secolelor al XVIII-lea şi-al XIX-lea. Arta şi poezia „clasică” ale acestor perioade se caracterizează prin formele preluate de la antichitate:

ordine arhitectonice, colonade şi frize, hexametru şi iamb, motive din istoria şi mitologia antică.

Adesea, termenul „clasic” a fost şi e uzitat în sensul reunirii definiţiilor 2 şi 3, cuprinzând atât operele antice cât şi pe-ale imitatorilor moderni, aşa cum observăm la preromanticul polonez Brodzihski * (*Despre clasicitate şi romantism* în: *Scrieri estetico-critice*, 1964, t. I., p. 3): „Clasice în accepţiunea justă a cuvântului au fost operele vechilor greci şi romani, opinie general admisă drept cea mai bună, opere care de veacuri erau prezentate tinerilor drept modele; acum sub acest nume cuprindem aproape tot ce e mai de seamă, ce nu contravine regulilor artei, ce se apropie cel

— K.M. Brodziński (1791 – 1835), teoretician al preromantismului polonez (n.trad.).

mai mult prin gust de veacul de aur al romanilor sau de gustul Franţei, îndeosebi al epocii lui Ludovic al XIV-lea”. În alt fel se exprimă Mochnacki (*Scrieri*, 1910, p. 239): „Titlul de clasic în zilele noastre e uzurpat”, socotind că tot clasicismul modern e o „prefacere şcolărească”, e un „clasicism lipsit de esenţa lui autentică”.

4. În al patrulea rând, „clasic” înseamnă ceea ce e *conform regulilor*, normelor obligatorii în artă şi literatură. Aşa e folosit termenul în fragmentele mai sus citate din Sniadecki („conform cu regulile poeziei”) şi din Brodzihski („ceea ce nu contravine regulilor artei”). Înalt loc vrând să definească romantismul, Brodzihski scrie (p. 14): „Unii vor să-nţeleagă sub acest cuvânt îndepărtarea de la *orice reguli*, *pe care se fundamentează clasicismul*. *u* o asemenea accepţiune se-ntâlneşte astăzi mai rar, totuşi se mai întâlneşte.

5. În al cincilea rând, „clasic” e ceea ce e statornicit, tipic, îndeobşte admis, constituind o normă, ceva care-a fost mai mult folosit, având în urma sa o tradiţie. Ce-i

drept, termenul uzitat în atare sens e cel mai ades metaartistic şi meta-literar; se vorbeşte despre stilul clasic al înotului, despre croiala clasică a unui frac şi despre logica clasică, adică mai veche, predată înaintea descoperirilor ultimelor generaţii. Se vorbeşte despre clasicii literaturii, în principal despre cei mai de seamă reprezentanţi ai săi (sensul 1), deşi nu toţi sunt la fel de remarcabili, uneori e vorba numai despre scriitorii mai vechi, studiaţi pentru a fi dat expresie *vechiului* mod de a scrie. După opinia unui lingvist din zilele noastre, „patina vremii conferă unei cărţi semnele clasicităţii".

6. În fine, „clasic" înseamnă ceea ce posedă trăsături ca: *măsură*, *armonie*, *echilibru*, *calm*. După formula secolului luminilor deja citată: nobilă simplitate şi calmă grandoare, *Enciclopedia italiană* oferă ca îndeobşte recunoscute următoarele

259 trăsături ale operelor clasice: *norma*, *proporzione*, *observazione del vero*, *esaltazione delvuomo*. Lucrările clasice de la punctele 2 şi 3 posedă caracteristici proprii antichităţii şi Renaşterii, dar nu numai ele: clasice în acest înţeles pot fi opere poetice fără Olimp şi fără hexametru, opere arhitectonice fără ordine antice, fără coloane, acante şi meandre – condiţia e să aibă numai armonie, măsură, echilibru.

La acest indice de însuşiri trebuie să mai adăugăm unele explicaţii:

a) Termenul „clasic" are şi unele nuanţe. În *Dicţionarul Academiei franceze* e mereu uzitat în sensul valoric (punctul 1), dar în ediţia din 1694 se spune că e „clasic" ceea ce „e încuviinţat, recunoscut" (*approuve*), iar în cea din 1835, ceea ce „poate fi exemplu" (*modele*), ceea ce nu e unul şi acelaşi lucru. Termenul „clasic" e cel mai internaţional; totuşi nu e folosit în acelaşi chip de toate limbile. Ceea ce s-a expus mai sus se referă la limba

polonă şi nu mai puţin la limba rusă, engleză, italiană, germană. În schimb, francezii îl aplică în primul rând artei lor din secolul al XVII-lea, mai precis, celei de-a doua jumătăţi a acestui veac şi mai curând literaturii decât artelor frumoase. Racine sau Bossuet sunt numiţi autori „clasici", termenul fiind înţeles astfel încât să reunească cel puţin trei din proprietăţile diferenţiate mai sus (punctele 1, 3, 6,): perfecţiune, apropiere de antichitate şi armonie a operelor. Larousse defineşte: „*Classique – qui appartient* a *Vanti-quite greco-latine ou aux grands auteurs du XV116 siècleu* şi: „*Au sens strict le terme de classique s-applique à la generation des ecrivains* dont les *oeuvres commencent* a *paraitre autour de 1660*."** Dar e o expresie idiomatică franceză, fără analogie în alte limbi.

— Norma, proporţia, observarea adevărului, exaltarea omului (n. trad.).

** Clasic e ceea ce aparţine antichităţii greco-latine sau marilor autori din secolul al XVII-lea. În sens strict, termenul de *clasic* se aplică generaţiei scriitorilor ale căror opere au început să apară în jurul anului 1660 (n. trad.).

b) Polisemia termenului „clasic" expusă mai sus ajunge la apogeu în secolul trecut, dar mai degrabă în vorbirea curentă decât în ştiinţă; cercetătorii literari actuali nu mai alcătuiesc liste de „clasici", cum făceau învăţaţii alexandrini. Sensul 2 e şi el în declin, filologii şi arheologii preferă alţi termeni mai puţin împovăraţi de polisemie, nu mai vorbesc despre ştiinţa sau arta clasică, ci despre ştiinţa şi arta „antică", despre arheologia „mediteraneană". În declin e şi sensul 4, căci astăzi nu se mai crede în autoritatea regulilor, ca odinioară pe vremea lui Snia-decki şi a lui Brodziński. A ieşit din uz şi sensul 5: când vrem să spunem că un scriitor e vechi, se spune de-a dreptul „vechi" şi nu „clasic". Astfel sensul 1 a trecut pe planul al doilea, denumirea de clasic a încetat a mai

include o apreciere, ci în mod exclusiv constituie o caracteristică.

c) Denumirea n-a devenit totuşi cu desăvârşire unitară; actualmente i-au rămas două sensuri: 3 şi 6, primul cu semnificaţie *istorică*, al doilea – *sistematică*, primul desemnând o anumită epocă şi nu alta, un anume curent în artă şi literatură, celălalt – un anumit *tip* de *literatură* sau *artă*, independent de epoca lui. E deci fie *un nume propriu* de fenomen istoric (sensul 3) fie un *termen general* (sensul 6).

d) Termenul „clasic”, uzitat odinioară în teoria literaturii, în timpurile mai apropiate nouă e aplicat cel mai frecvent în teoria artelor plastice, în prezent, în ambele domenii, aparatul conceptual e similar. În schimb altfel stau lucrurile în *muzică* şi-n teoria ei. Aici drept clasici pot fi consideraţi Bach, Händel, Mozart, care n-au tins câtuşi de puţin să revină la antichitate, nici la menţinerea tradiţiei vechiului stil, ci chiar au făurit unul nou. Ei sunt clasici în alt sens: în aceea că au păstrat ritmul simplu, structura simetrică a lucrării, perfecţiunea formei.

e) De la adjectivul „clasic” derivă substantivele: „clasic”, „clasicitate” şi „clasicism”, termeni cu deosebire frecvent uzitaţi în secolul nos

261 tru. Şi acesta din urmă e tot echivoc: ca *definiens*

(semn definitoriu) apare fie ca element de antichitate, fie ca norma, fie ca armonie-şi într-o şansonetă celebră la generaţia precedentă se cânta *Tineretul de clasicism* s-*a dezbărat*, adică a renunţat la tradiţie. Ca majoritatea termenilor cu desinenţa – *ism*, el desemnează nu pe oameni şi nu operele, ci o concepţie, o doctrină, o direcţie. Şi mai prezintă caracterul polisemie specific acestui gen de termeni: desemnează fie un tip de artă, fie o

şcoală, o mişcare, fie un grup de artişti cu tendinţe asemănătoare, fie un curent, o direcţie artistică sau de gândire, fie ideologia acestei direcţii, fie fundamentarea participării la mişcare, fie căile acţiunii participanţilor ei, o epocă în care ei acţionează, fie trăsăturile caracteristice activităţii şi operelor lor. Mai mult, termenul „clasicism” e uzitat atât pentru a desemna noţiunea *generală*, cât şi ca *nume propriu* al unor direcţii şi epoci, ca de ex. epoca lui Pericle, a lui Ludovic XIV sau revenirea la antichitate în secolul al XVIII-lea. Nu există un consens în ce priveşte epocile cărora li se poate conferi acest nume: unii afirmă că numai antichităţii, căci alte epoci au fost numai imitarea clasicismului, dar nu clasicism. Aşa gândea şi Mochna-cki când în operele autorilor moderni, cu deosebire francezi, vedea „un clasicism care nu e clasicism”.

B. *Categoria de clasicitate*. Încercări de-a se defini frumosul clasic şi clasicitatea s-au întreprins de repetate ori. Hegel le definea ca echilibrul sufletului şi trupului, un arheolog comtemporan (G. Rodenwald, 1915) – ca echilibru al celor două înclinaţii ale omului: de-a reproduce realitatea şi de-a o stiliza; un istoric de artă francez (Haute-coeur, 1945) – ca reconcilierea contrastelor, iar un istoric german (W. Weisbach, 1933) – ca o idealizare, deci o reconciliere între idee şi realitate. Toate aceste definiţii sunt în fond similare, toate îndrumă clasicitatea spre un echilibru şi un acord al elementelor. Totuşi, din cauză că se tindea către o formulă simplă, ele sunt mult prea simpliste. Punând alături operele de artă ale unor epoci îndeobşte socotite drept clasice, putem enumera mai multe trăsături ale clasicităţii. Această categorie se distinge nu numai prin acord, echilibru, armonie, dar şi prin *măsură*. Clasicii tind spre imaginea *clară*, lămurită a lucrurilor. Vor să-şi îndeplinească misiunea lor în mod *raţional*. Se supun unei *discipline*, îngrădindu-şi de bunăvoie propria libertate.

Respectă *proporţia umană*, făurind totul după măsura omului. În istoria artei omeneşti, există mai mult decât o epocă, decât un curent sau o grupare corespunzând acestor cerinţe. Mochnacki deosebea „trei secţiuni ale gustului clasic”: în Grecia, la Roma, în Franţa; istoricul de azi vede mai multe. Fiecare posedă trăsăturile ei specifice, însă clasicitatea le este comună.

Artiştii şi scriitorii Renaşterii au formulat cel mai bine componentele ideologiei clasice. Iată-le:

1. Pretutindeni frumosul – şi mai cu seamă în operele de artă – depinde de *proporţiile* adecvate, de acordul între părţi, de păstrarea măsurii. Deja Vitruvius scria (III.l): „Compoziţia unui templu se sprijină pe simetrie, iar simetria pe proporţie”. Unul dintre primii maeştri ai Renaşterii, Lorenzo Ghiberti (/ *comentarii*, II. 96) spunea, cum s-a văzut: „*La proporţionalită e solamente la pulchritudine*”. Giotto era admirat fiindcă îşi realiza naturaleţea şi graţia fără să depăşească justa măsură, căci „arta firească e graţia realizată fără a se depăşi proporţiile” (*Varte naturale e la gentilezza non uscende delle misure*). La fel savantul teoretician al artei din secolul al XV-lea, Luca Pacioli (*De divina proportione*, 1509) afirmă că prin proporţie (*proporţionalită*) Dumnezeu a destăinuit secretele naturii. Leone Alberti scria că frumosul rezidă în acord şi armonie (*consenso e consonantia*); Pomponius Găuricus (*De sculptura*, p. 130), că se cuvine să cunoaştem, să contemplăm şi să iubim măsura (*mensuram contemplări et amare debemus*); iar cardinalul Bembo (*Asolani*, 1505, p. 129) că „frumuseţea nu e altceva decât graţia izvorâtă din proporţie şi armonie” (*bellezza non e altro che una grazzia che di propor*-263 *tione e armonia nasce*). Nu altfel se exprimă fanaticul Girolamo Savonarola (*Prediche sopra Ezechi-ele XXVIII*): „*bellezza e una qualită che rezulta delle proporzione e*

corrispondenza delii membri”. Asemenea italienilor înţelegea frumosul Albrecht Dürer, scriind că „fără proporţia justă niciun tablou nu poate fi perfect” (*ohne recht Proportion kann je kein Bild volkommen sein*). La fel, în plin veac al XVI-lea Andrea Palladio îşi spune opinia despre puterea proporţiei, „la forza della proporzione”. Atare citate şi exemple se pot înmulţi la infinit şi nu numai din secolele al XV-lea şi al XVI-lea.

2. Frumosul rezidă în *natura lucrurilor*, e o însuşire obiectivă, nu depinde nici de convenţie nici de plăsmuirea omenească. De-aceea el rămâne statornic şi neschimbător în trăsăturile sale esenţiale; de-aceea el trebuie cunoscut şi nu plăsmuit. Alberti scria în *De statua* că „În formele înseşi ale corpurilor există ceva ce le este *firesc şi înnăscut* şi de-aceea dăinuie în chip statornic şi neschimbat” (*în ipsis formis corporum habetur aliquid insitum atque innatum, qued constans atque immutabile perseverat*).

Nu altfel cugetau teoreticieni ai poeziei, ca Giulio Cesare Scaliger, cea mai mare autoritate în materie, din vremea Renaşterii; el scria (*Poetices*, IV, 11): „În toate speciile de obiecte există ceva ce este *iniţial şi propriu*, spre care totul trebuie să se îndrepte, ca spre raţiune şi normă” (*Est în omni rerum genere unum primum ac rectum, ad cuius turn normam, turn rationem caieteradirigenda sunt*). Consecinţa acestei păreri era următoarea: drumul cel just pentru artă e *imitarea naturii*. Dar nu imitarea în sensul copierii aspectului obiectelor, ci în al căutării acelui *primum ac rectum*, *constans ac immutabile*, despre care scriseseră Alberti şi Scaliger, adică factorul iniţial şi exact, constant şi invariabil, redat cu mijloacele artei.

3. Frumosul se cere studiat şi în funcţie de ştiinţă. El trebuie observat cu atenţie, nu născocit, improvizat. Frumuseţea (*leggiedria*) * e legată e înţelegere, spune

Alberti, iar Găuricus scrie că în artă nu se realizează nimic fără ştiinţă, fără educaţie, fără erudiţie (*nihil sine litteris*, *nihil sine eruditione*). Aceeaşi cugetare a ideologiei clasiciste, formulată negativ, avea să sune: frumosul şi arta nu sunt de domeniul fanteziei şi nici al instinctului.

4. Frumosul propriu artei omeneşti e frumosul la *scară umană*. Nu la scară supraumană, aşa cum voiau romanticii. Acest principiu era pus în practică de clasici şi-n arhitectură, unde – după Vitruvius (III, 1) – proporţiile „trebuie să se sprijine cu stricteţe pe proporţiile unui om bine clădit".

5. Frumosul clasic se supune *regulilor generale*. Mai cu seamă clasicismul francez din secolul al XVII-lea a pus accentul pe ele.

Noţiunea frumosului clasic, semiistorică şi semisistematică, nu e o noţiune precisă; se poate spune totuşi că ea corespunde a ceea ce s-a numit frumos *stricto sensu*, adică frumosului formei şi alcătuirii regulate.

XI. Frumosm! romantic

A. *Începuturile şi transformările noţiujiii*. Din grupa termenilor „romantism", „romantic", „romanticist", cel mai de timpuriu s-a format adjectivul „romantic". A fost găsit chiar într-un manuscris din veacul al XV-lea; dar aceasta a constituit un caz izolat. Adevărata lui istorie începe mai târziu, în veacul al XVII-lea. A trecut de-atunci prin două faze: în prima termenul era uzitat fără nicio legătură cu arta şi cu., teoria ei şi abia la răscrucea secolelor al XVIII-lea şi-ai XIX-lea a devenit un termen tehnic de specialitate, în prima fază fiind folosit rar şi sporadic. De obicei, desemna nota unor impresii, privelişti, locuri, contacte şi întâmplări: în acest sens îl

— De fapt, în italiană – „graţie", „gingăşie" (a. trad.).

foloseşte Swift la 1712, descriind o gustare „romantică" la umbra copacilor, iar în 1763 Boswell îl

întrebuinţează, vorbind despre cuibul strămoşilor. Aceeaşi expresie desemna şi lucruri neverosimile, nereale, extravaganţa şi donchişotismul; în această accepţiune îl utiliza de pildă Pe-pys în 1667. Cu arta n-avea pe-atunci nimic comun, cel mult cu arta horticulturii. „Unii englezi – scria în 1745 francezul J. Leblanc – se silesc să dea grădinilor lor un aspect pe care-l numesc *romantic*, ceea ce înseamnă mai mult sau mai puţin pitoresc”.

Timp îndeajuns de lung expresia aceasta s-a uzitat într-o singură limbă, în cea engleză. Francezii aveau o alta, similară: *romanesque*. Abia în 1777 a preluat-ţi amicul lui J.J. Rousseau, R.L. de Girardin: „Preferam termenul englez *romantique* termenului nostru francez *romanesque*”.

Etimologia e clară, de la cuvântul *roman*: scenele cunoscute din romane, precum şi personajele ce prezentau pe eroii lor se numeau romantice. Romanul la rândul său îşi luase numele de la limbile romanice, în care se scriau cel mai adesea romanele, limbi astfel numite la rândul lor, fiindcă luaseră naştere în *România*, pe graniţa ce separa Italia de pământurile francilor. Evident, numele României provenea din *Roma*. Deci, numele romantismului în ultima analiză provine de la acel al Romei, ca şi cum ar tinde s-arate că în vorbirea noastră toate drumurile vin de la Roma.

2. În dicţionarele de literatură şi artă, termenul „romantic”, a pătruns pentru prima dată în Germania, în 1798, graţie fraţilor Schlegel. Ei doi, şi-ndeosebi Friedrich, au dat acest nume literaturii *moderne*, întrucât aceasta diferă de cea clasică. Una dintre însuşirile ei constă în preponderenţa motivelor individuale, a motivelor filosofice, apoi predilecţia pentru „plenitudine şi viaţă” (*Fiile und Leben*), indiferenţa relativă faţă de formă şi completă faţă de reguli, faptul că autorii nu se temeau să recurgă la grotesc şi la urâţenie, precum şi conţinutul sentimental

„Redat într-o formă fantastică” (*sentimentali-scher Stoff în* einer *phantastischen Form*). Această denumire a fost aplicată de Schlegel întregii literaturi moderne, el descoperise caracterul romantic chiar la Shakespeare şi Cervantes. Dar îl vedea şi la scriitorii contemporani, printre care erau unii atât de remarcabili cu Schiller şi Goethe. Destul de curând a survenit o schimbare. Anume, contemporanii îşi anexaseră denumirea de romantici. În atare situaţie, Shakespeare şi Cervantes încetau a mai fi consideraţi romantici, denumirea aceasta îi desemna *exclusiv pe contemporani*, A fost prima deplasare în semnificaţia ei şi în curând urmă o a doua. Iată că denumirea ce luase naştere în Germania şi care iniţial desemnase pe scriitorii germani în exclusivitate, a trecut şi în Franţa, fiind acceptată şi gruparea literaţilor contemporani cu vederi insurgente. A trecut apoi şi-n alte ţări. În Polonia, adjectivul „romanţycz-ny” a apărut tipărit în 1816 într-un articol al lui St. Potocki din revista „Pamieninik Wars-zawski” şi în cronica teatrală despre *Hamlet*. Pentru Brodzihski şi Mickiewicz în anii 18181822 era numirea firească, desemnându-i şi pe poeţii polonezi contemporani. La fel în alte ţări, noi grupări de scriitori îşi luau numele de romantice. Acesta devenise un soi de nume propriu nu al individualităţilor, ci al grupărilor, aşa cum mai târziu se petrec lucrurile cu grupările *Mloda Polsha*, *Skamander* şi *Kwadryga*.

Scriitorii numiţi şi care se numeau pe ei înşişi romantici aparţineau unei singure familii şi prin aceasta aveau dreptul la o denumire comună; printre unii din ei înrudirea era foarte depărtată. Totuşi, romantismului îi aparţineau şi fraţii Schlegel şi Novalis, ca şi Mickiewicz şi Słowacki, Hugo şi Musset, Puşkin şi Lermontov. Deci, denumirea de romantici avea un conţinut divers, neunitar, desemnând multe grupări asemănătoare între ele, dar nu

identice.

Pe romantici îi lega factorul cronologic: ei erau activi *grosso modo* cam între 1800 şi 1850. Prin 267 1820 grupările romantice fuseseră în culmea succesului. Iată datele valabile pentru Franţa: în 1821 Academia Jocurilor Florale din Toulouse a organizat un concurs pe tema precizării trăsăturilor literaturii romantice; în 1830 apărea chiar o istorie a romantismului în Franţa, scrisă de E. Ronteix, iar în 1843 Sainte-Beuve, într-o scrisoare către soţii Juste Olivier, scria că şcoala romantică a şi luat sfârşit, că i-a venit rândul alteia. În Polonia, începutul romantismului e considerat de obicei ca fiind coincident cu dizertaţia lui Brodziński din 1818, iar sfârşitul său cu moartea lui Słowacki în 1849.

3. Sfera noţiunii de „romantism" a fost lărgită foarte curând şi tocmai prin aceasta semnificaţia ei a suferit o schimbare.

a) Iniţial expresia „romantic" desemna anume pe acei ce-şi luaseră ei înşişi acest nume; însă cu timpul ea îi cuprinde şi pe *alţi* scriitori *contemporani*, care simpatizau cu aceia, fără să uzeze chiar de denumirea respectivă. Sub această titulatură apăreau printre romantici scriitori ca Dumas-tatăl sau Fredro şi mulţi alţii. Se poate spune că familiei romanticilor i-au fost ataşaţi şi prietenii lor.

b) Cu timpul, denumirea îi include şi pe scriitori *mai vechi*, cu tendinţe similare, ca Rousseau în Franţa, Warton în Anglia, gruparea „*Sturm und Drang*" în Germania – şi aceasta din convingerea că, datorită tendinţelor şi realizărilor acestora, ei pot fi priviţi nu numai ca precursori, ci chiar ca romantici autentici. Ceea ce s-a spus, despre poezie, că „tinde către ceva uriaş, barbar, sălbatic", e o declaraţie romantică, ce-a precedat cu vreo patru decenii începutul efectiv recunoscut al romantismului: în 1758 Diderot e cel care-a spus: „*La*

poésie veut quelque chose al enorme, de barbare et de saiwage” (în dizertaţia sa *De la poésie dramatique*, VII, p. 370). Deci, mai putem afirma că familiei romanticilor i-au fost ataşaţi şi predecesorii lor.

— Aleksander Fredro, comediograf polonez (1793 – 1867, n. trad.).

c) Apoi au fost incluşi deopotrivă scriitorii *mai tardivi*, care păstraseră trăsăturile romanticilor. Generaţiile romantice muriseră, însă câţiva scriitori rămăseseră credincioşi tradiţiei romantice. Despre ei se poate spune: familiei romanticilor îi mai sunt ataşaţi şi succesorii lor. Enciclopedia din Columbia numără printre romantici pe Dick-ens, Sienkiewicz, Maeterlinck, iar istoricul franco-american Barzun – pe W. James şi pe S. Freud.

d) Denumirea, rezervată la început scriitorilor, a început a fi conferită şi reprezentanţilor de atunci ai *altor arte*, cu tendinţe analoage: unor pictori ca Delacroix sau C.D. Friedrich, sculptori ca David dăngers, muzicieni ca Schumann, Weber sau Berlioz. Prin urmare, familiei romanticilor i-au fost ataşaţi şi reprezentanţi ai artelor înrudite.

e) Procesul de lărgire a sensului acestui termen mergea mai departe: termenul s-a aplicat scriitorilor şi artiştilor care nu aveau nicio legătură, cronologică sau tematică, între ei, scriitori care prin anii 1800 – 1850 primiseră acest nume doar pe baza asemănării operelor în formă sau conţinut. Nu i-au anexat romanticilor doar pe Shakespeare şi Cervantes, dar şi pe mulţi alţii. Printre romantici unii i-au numărat pe Villon şi Rabelais, alţii pe Kant şi Francis Bacon, ba chiar pe sfântul Paul şi pe autorul *Odisseii*.

4. Amplificarea aceasta a avut consecinţe foarte depărtate şi dădu cuvântului „romantic” un sens realmente

echivoc: dacă pe de-o parte e *numele propriu* al unor grupări literare dintre 1800 şi 1850, pe de alta astăzi e numirea unei *noţiuni generale*, incluzând pe literaţii şi pe artiştii unei epoci imprecise. De altfel, nu e o situaţie excepţională, la fel s-au petrecut lucrurile cu alte expresii uzitate de către istoricii de artă şi de literatură, cum ar fi de ex „Clasic”, precum şi „baroc”.

B. *Definiţiile „romanticităţii”*. Romantismul, romanticitatea, opera romantică au fost şi sunt 269 concepute şi definite în chip foarte variat. Iată mai mult de două duzini de definiţii, culese dintr-un număr şi mai mare, definiţii pe care şi le-au dat mai cu seamă scriitorii zişi romantici.

1. Iată una foarte des întâlnită: opera construită complet sau mai ales pe *sentiment*, presentiment, entuziasm, credinţă, deci pe funcţiile iraţionale ale intelectului, e romantică. Exaltarea şi intuiţia erau pentru Mickiewicz „expresiile sacramentale ale epocii” – epocii romantice. Formula romantismului, pe care fiece polonez o are în minte, sună cam în felul următor: „Mai multe îmi revelează credinţa şi simţirea, decât ochiul şi microscopul unui învăţat”.

În acest sens, Ignacy Ghrzanowski definea romantismul ca o luptă a sentimentului cu înţelepciunea. „Arta e simţire”, afirma Musset. „Poezia e un entuziasm cristalizat”, credea Vigny. În artă, instinctul e mai important decât observaţia. Aşa cum scria Kazimierz Brodziński: „Clasicismului îi trebuie mai mult gust desăvârşit, romantismului – mai multă desăvârşită simţire”.

2. Iată acum o definiţie apropiată de precedenta: arta fundamentată pe *imaginaţie* e romantică. Romantică e şi convingerea că poezia şi arta sunt mai cu seamă, poate exclusiv, în funcţie de imaginaţia pe care romanticii au

admirat-o mai presus de toate; ei credeau, cum spunea Benedetto Croce, în darul suprauman al imaginaţiei înzestrate cu proprietăţi miraculoase şi contradictorii. Voiau să profite de faptul că imaginaţia e mai bogată decât realitatea. Cum scria Chateaubriand: „Imaginaţia e bogată, opulentă, minunată, iar existenţa reală e săracă, sterilă, neputincioasă”. De-aceea scriitorul şi artistul trebuie să-şi lase frâu liber fanteziei, mai degrabă decât să se ţină de modelele reale. Eugene Dela-croix, pictor considerat ca romantic, scria în jurnalul său că: „operele cele mai frumoase sunt cele care exprimă imaginaţia pură” a artistului şi nu acelea ce se realizează după un model.

3. „Romanticitatea” consideră caracterul poetic drept cea mai înaltă valoare a literaturii şi artei. Eustache Deschamps, colaboratorul lui

Victor Hugo, scria în 1824: „Complicata dispută dintre clasici şi romantici nu e altceva decât eterna luptă dintre minţile prozaice şi cele poetice”.

4. Într-un sens mai restrâns „romanticitatea” e subordonarea artei îndeosebi sentimentelor *duioase*. Brodziński scria (p. 14): „Frumuseţile romantice sunt destinate exclusiv inimilor duioase”. Acelaşi sens îl are o altă formulare: „*la poésie lyrique est toute la poésie*”, cum scria Theodore Jouffroy, filosof al epocii romantice.

5. Iată o definiţie mai generală. Romanticitatea e convingerea despre natura *spirituală* a artei. Problemele spiritului constituie tema, conţinutul şi enigma ei. Din nou citǎm pe Brodziński (p. 28): „Pentru Homer totul era trup, iar pentru romanticii noştri totul e spirit”.

6. Romanticitatea e *preponderenţa spiritului asupra formei*: aşa o concepea Hegel. Formula sună la fel cu cea precedentă, totuşi e diferită, de vreme ce spiritul e opus formei, nu trupului. Romantismul conceput astfel e un *amorfism* conştient, opus tendinţei proprii clasicilor către

formă şi armonie. Waclaw Borowy scria: „Amor-fismul e trăsătura fundamentală a teoriei romantice despre artă [...]. E tendinţa către ceea ce e gregar, către neglijarea voită a unităţii şi armoniei formelor”. Altfel formulat: romantismul e recumpănirea conţinutului asupra formei – ce fiind mai important decât cum. *Co*rectitudinea nu e pentru romantici un merit.

7. Iată o formulare similară, dar mult mai percutantă: dacă romantismul ar pune mai presus alţi factori decât pe cei formali, el ar putea fi definit astfel (făcându-se uz de formula lui Karol Szymanowski referitoare la Beethoven): Romantismul e preeumpănirea *preocupărilor etice* asupra celor estetice. Sau încă: Estetica romantismului e o estetică fără estetism.

Romanticitatea e *insurgenţa contra formulelor admise*, e ignorarea, răsturnarea regulilor recunoscute, a principiilor, prescripţiilor, canoanelor, con

271 * Compozitor polonez (1882 – 1937) n, trad.) –

venţiilor. În anii ’20 ai veacului trecut, această trăsătură era subliniată mai ales r e Louis Vitet în „Le Globe”, proclamându-se „la guerre aux regles” (război normelor). Iată ce scria el: „În sensul cel mai amplu şi mai general, romantismul e, pe scurt, un protestantism în literatură şi artă”.

9. O concepţie mai radicală: Romanticitatea e *insurgenţa contra oricăror reguli*, cere eliberarea de norme în genere, e creaţia care nu ţine seama de ele, slobodă de autoritatea lor. „Forţa creatorului niciodată nu se poate supune principiilor generale” (Mauricy Mochnacki, *Scrieri*, 1910, p. 252).

Iată o definiţie similară, deşi formulată diferit: romanticitatea e asemenea liberalismului în literatură şi artă – cum susţinea unul din cei mai remarcabili romantici, Victor Hugo.

10. Romanticitatea e *„insurgenţa psihicului contra societăţii care a creat-o”* – versiunea e a lui Stanisław Brzozowski, căruia îi mai aparţine încă o versiune la modul general a aceleiaşi formule: „Romantismul e răscoala florii împotriva propriilor rădăcini”.

11. Romanticitatea e *individualismul* în literatură şi artă. Oricine are dreptul să scrie, să picteze, să compună după propria sa inspiraţie şi după gustul său. Romanticitatea e nevoia de *libertate* şi impunerea ei în toate domeniile vierii, precum şi-n poezie şi artă.

12. Romanticitatea e *subiectivismul* în literatură şi artă. „Romantic înseamnă subiectiv”, scrie criticul contemporan francez Gaetan Picon – şi vechii romantici i-ar fi acceptat de bună seamă definiţia. Adică: Conform doctrinei romantice, artistul îşi înfăţişează propria viziune a lucrurilor, fără pretenţii de obiectivitate şi de generalizare a ceea ce produce. Atare concepţie a romantismului admite o sumă de formule, favorabile sau nu, cea favorabilă susţinând că el e „o izbucnire”, cea nefavorabilă că e un „etalage du moi” (etalare a eului).

13. Romanticitatea e predilecţia pentru *ciudăţenie*. Walter Pater a definit-o: *„It is the addition of strangeness to beauty that constitutes the romantic character în art”* (Adăugarea ciudăţeniei la frumuseţe constituie caracterul romantic în artă) (articolul *Romantism* în „Macmillan’s Magazine”, vol. 38, 1876, p. 64 şi urm.).

14. Altă definiţie are ca punct de plecare aspiraţia infinitului: „Romanticitatea înalţă de la obiect *la infinit*”, spune Brodziński (p. 28), socotind că pe acest fapt se fundamentează deosebirea dintre romantic şi clasic. O exprimare poetică a acestei concepţii despre romantism o dă frumosul vers al lui William Blake: *Hold infinity in the palm of your hand*, cerând poetului să ţină infinitul în propria sa mână.

15. Iată ceva similar: Romanticitatea e stăruinţa de a pătrunde prin învelişul fenomenului, prin suprafaţa lucrurilor până la *profunzimea*, *existenţei*. Sau – străduinţa de a pătrunde până la *sufletul universului* prin efortul poetic. Sau – de a pătrunde până la lucrurile ascunse, *tăinuite*, secrete. Astfel conceput, romantismul implica două consecinţe: în primul rând, înclina poezia către preluarea funcţiei filosofiei; al doilea, îi impunea să recurgă la mijloace insolite, căci în ocurenţa unor atare sarcini, atât simţurile cât şi cugetarea înşală; se cuvine deci să se recurgă la stări de inspiraţie şi extaz.

16. Romanticitatea e înţelegerea *simbolică* a artei. Deoarece culorile, formele, sunetele, cuvintele de care se slujeşte arta, au fost numai simbolurile a ceea ce au năzuit romanticii cu adevărat. Pentru un romantic ca Wilhelm Schlegel, frumosul era „înfăţişarea simbolică a infinitului".

17. O altă concepţie: Romanticitatea consta în a nu pune *niciun fel de stavilă* alegerii conţinutului, cât şi formei. Orice poate fi o temă bună, atât lumea senzorială cât şi cea transcendentă, realitatea cât şi somnul şi visarea, atât ce e grandios cât şi ce e grotesc; şi toate pot fi amestecate.

273 aşa cum sunt amestecate în viaţă. Astfel îşi formulase Victor Hugo programul său romantic în prefaţa dramei *Cromwell*. La fel – Friedrich Schle-gel: „*Fiille und Leben*", adică plenitudine şi viaţă. Romanticul Coleridge îl lăuda pe Shakespeâre pentru a fi unit „lucrurile disparate, aşa cum se unesc ele în natură" (*the heterogenous is united aş fi is în nature*). Asemenea atitudine au avut şi istoricii mai noi, căci intenţia romanticilor ei o văd în tendinţa artei de a cuprinde „întreaga moştenire a omului" (*the whole inheritance of man*), după formula lordului Acton. De unde, se poate trece la formula următoare:

18. Romanticitatea e recunoaşterea *varietăţii*, a

diversităţii obiectelor şi artei. Există pe lume numeroase forme şi – în ciuda tradiţiei clasice – niciuna nu e mai rea decât alta. A.O. Lovejoy, cercetător american al istoriei ideilor (*Essays on the History of Ideas*, 1948 numeşte *diversitari-anism* poziţia de bază a romanticilor, opusă uniformitarianismului clasicilor. El susţine că romanticii au descoperit „valoarea interioară a diversităţii" (*the intrinsic value ofdiversity*), şi tocmai în aceasta rezidă perfecţiunea artistică), în aceasta e sursa multiplicării formelor literare şi artistice efectuate de artişti, precum şi sursa predilecţiei lor pentru formele literare şi artistice mixte.

19. O definiţie a romanticităţii înrudită cu cea de mai sus constă în atitudinea *ostilă* faţă de orice *standardizare* şi *simplificare*, în convingerea imposibilităţii, zădărniciei, erorii generalizărilor, universalizării. De aceasta se corelează încă o definiţie a romantismului, mai degrabă neaşteptată:

20. Romanticitatea ar fi o *remodelare după exemplul naturii*. De aceea ea posedă atâtea aspecte şi e nestandardizată; numai îndrăgirea naturii îngăduie artei să evite standardizarea. De-aceea romanticii se declarau adepţii realismului, ai firescului, în care vedeau salvarea de convenţii, de scheme, de artificialitatea clasicilor. Chiar astăzi.

— *Umfonnung* – „remodelare" la N. Hartmann (v. *Estetica*, p. 292 – n. trad. J.

Înfăţişându-le activitatea, unii istorici – în ultima vreme J. Barzun – pun accentul pe realismul romanticilor. Totuşi, romantismul avusese o cu totul altă tendinţă:

21. Pentru romantism, realitatea – spre deosebire de existenţa autentică – era mizeră şi lipsită de esenţă. Arta se naşte din renunţarea la realitate, aşa cum afirma unul dintre crainicii romantismului, W.H. Wackenroder, sau din degradarea ei, din refuzul caracterului ei concret (după

formula lui M. Schasler, istoric al esteticii de acum o sută de ani: „*Herabsetzung zum blossen Schein*” *) şi din tăgăduirea valorii ei. „A fi romantic înseamnă a fi nemulţumit de realitatea socială”, după cum spune Juliusz Kleiner (*Studii din domeniul teoriei literaturii*, 1961, p. 97); e deci conflictul omului cu lumea. Mai mult: *Romantismul e fuga de realitate*, îndeosebi de actualitate (*ibid.*, p. 102) – fuga în lumea utopiei şi fabulei (e acel „*fairy-tale-element*” ** al romantismului, cum îl numesc anglo-saxonii), fuga pe tărâmul ficţiunii şi *iluziei*. Cum sună cuvintele lui Mickiewicz:

Să zbor deasupra lumii astea moarte Către al divinelor iluzii plai…

Şi fuga să fie cel puţin în trecut, în vechime. Mai cu seamă în Evul mediu, atât de-ndepărtat de modernitate. Pentru un romantic e lucrul cel mai frumos – acel ce nu mai este. Sau eventual – ceea ce încă nu există.

22. Iată alte definiţii ale romantismului, mai puţin excesive: el nu se caracterizează nici prin predilecţia pentru realism, nici prin oroarea de realism, ci prin predilecţia pentru un anumit gen de realitate, anume pentru cea vie, *dinamică* şi *pitorească*. Spre deosebire de arta statică şi statuară, admirată de clasici, la romantici apare admiraţia pentru elan, mişcare, pitoresc, neobişnuit, ridicarea deasupra a ceea ce e calm.

— Reducere la simpla aparenţă (n. U-ad.). 275 ** Din lumea poveştilor cu ztne, clertioittul feeric (idl).

echilibrat, regulat, ordonat, obişnuit. Apropiată de aceasta, iată încă o definiţie:

23. Romantică e creaţia ce tinde nu spre frumosul armonios, ci spre o acţionare puternică, tinzând să-i frapeze, să-i zguduie pe oameni. E mai important ca o lucrare să fie interesantă, stimulatoare, zguduitoare, decât să fie frumoasă.

24. O altă formulă a romantismului, înrudită cil cele de mai sus: nu armonia e principala categorie a artei, ci tocmai *conflictul*. Aşa e în artă, fiindcă aşa se petrec lucrurile în sufletul omenesc şi în societate.

25. De la romanticul Charles Nodier ne-a rămas următoarea definiţie specifică a literaturii romantice (enunţată prin 1818): Pe câtă vreme sorgintea inspiraţiei poeţilor timpurii şi clasici era „perfecţiunea firii omeneşti”, sorgintea inspiraţiei romanticilor constă în *lipsurile* şi mizeriile noastre („nos miseres”). Nu foarte diferit gândeau unii romantici: Musset credea că nota caracteristică a timpurilor noi (adică romantice) şi a artei lor e preponderenţa *suferinţei*.

Acestea sunt diversele definiţii ale romanticităţii – diverse, dar într-o oarecare măsură înrudite, căci din *diverse* părţi ele converg către un fenomen complex. În mod general şi negativ se poate spune: romanticitatea e contrariul clasicităţii. Frumosul romantic e cu totul diferit de frumosul clasic, cel numit frumos *stricto sensu*; e diferit de frumuseţea proporţiilor, de alcătuirea armonioasă a părţilor. În spiritul definiţiilor de mai sus se poate spune că e vorba de frumuseţea sentimentului puternic şi a entuziasmului, a imaginaţiei; a caracterului poetic, a lirismului, e frumuseţea spirituală, amorfică, nesupusă formei şi regxililor, a bizareriei, a nemărginitului, abisului, misterului, simbolului, iluziei, îndepărtării, pitorescului, precum şi a forţei, conflictului, suferinţei, a zguduirii puternice. Dacă nu ne-am teme de o formulă extremistă, am spune că în clasicism cea mai de seamă categorie de valoare e frumosul, iar în romantism – nu frumosul, ci grandoarea, profunzimea, sublimul, măreţia, avântul. Dar poate mai bună ar fi formula: dacă frumosul clasic e frumosul în *cel mai strict* sens (formal), cel romantic se situează numai în *cea mai amplă* noţiune a frumosului. Din

vastul teren al frumosului, dacă se exclude frumosul clasic, restul – dacă nu integral, măcar în mare parte-rămâne patrimoniul frumosului romantic.

6

FRUMOSUL: DISPUTA DINTRE OBIECTIVISM ŞI SUBIECTIVISM

Est în omni rerum genere ununi primiun ac rectum ad cuius lum normam, turn rationem caetera dirigenţia sunt.

(în orice fel de lucruri există ceva fundamental şi corect, după. a cărui normă şi principiu trebuie orinduite celelalte.)

G.C. SCALIGER, Poetices

There is nothing, either good or bad, but thin-klng makes it so.

(Căci nu se află lucru fie bun, fie rău, pe care gândul să nu-l facă să fie aşa).

W. SHAKESPBARE, Hamlet

Disputa dintre concepţia obiectivistă şi cea subiectivistă în estetică e foarte veche. Întrebarea este: valoarea estetică e o însuşire proprie lucrurilor sau e numai reacţia umană faţă de acele lucruri? Altfel spus: judecata estetică e o judecată asupra obiectelor, sau asupra a ceea ce resimte subiectul în faţa acelor obiecte? în fine, vorbind mai concret: când spunem despre un lucru că e „frumos" sau „estetic", e fiindcă noi îi atribuim o calitate pe care lucrul o posedă, ori e vorba de o calitate pe care n-o posedă, însă pe care i-o atribuim noi? În fine: există oare lucruri frumoase şi urâte, sau în genere nu există de loc asemenea lucruri; niciunul prin el însuşi nu posedă atare calităţi, toate lucrurile – estetic vorbindsânt neutre, nici urâte nici frumoase, doar noi le luăm într-un fel sau în alt fel. Când Platon afirmă că „sunt lucruri frumoase pentru totdeauna şi prin ele însele" (*Philebus*, 51

B), el dă expresie atitudinii obiectiviste în estetică, iar când David Hume (*Of the Standard of Taste*, Asupra normei gustului, 1757) scrie că „frumuseţea lucrurilor există numai în cugetarea celui ce le priveşte”, vorbeşte de pe o poziţie subiectivistă.

— Actul II, scena 2, trad. Leon Levitchi şi Dan Duţescu, Ed. Albatros, col. Lyeeum (1979), p. 52 (n.tr.)

Există în estetică şi alte asemenea dispute, printre care şi aceasta: dacă un lucru este frumos pentru cineva, poate fi oare frumos pentru toţi, sau poate fi frumos pentru unii şi urât pentru alţii? Aici punctul de plecare nu mai este subiectivist, ci relativist. Când Platon afirmă că lucrurile sunt frumoase „prin ele însele”, atunci se opune subiectivismului estetic, iar când spune că ele sunt frumoase „pentru veşnicie”, se opune poziţiei relativiste. Iar când Hume la fraza de mai sus adaugă: „fiece cuget vede frumosul în alt chip”, atunci reuneşte subiectivismul cu relativismul. Dar combinarea acestor două atitudini nu e fără cusur: istoria esteticii cunoaşte subiectivism fără relativism, precum şi situaţia inversă.

Istoria disputei dintre subiectivism şi obiectivism a fost adesea înfăţişată astfel încât anticii şi medievalii au părut adepţii obiectivismului, iar cei moderni – adversari ai lui şi partizani ai subiectivismului. Totuşi o atare distincţie e falsă. Căci concepţia subiectivistă despre frumos s-a ivit în antichitate şi n-a fost străină veacurilor de mijloc, iar cea obiectivistă s-a menţinut îndelung şi ea în vremea modernă, iar dacă i-a cedat vreodată primatul celei subiectiviste, a revenit iarăşi. Cel mult am putea spune, sprijinindu-ne pe date statistice, că în antichitate şi Evul mediu a predominat obiectivismul, iar în vremurile mai noi – subiectivismul. Vom prezenta mai jos date mai amănunţite în legătură cu această dispută.

I. Antichitatea

Discuţia, după cum se pare, a luat naştere în cadrul gândirii filosofice; la scriitorii-poeţi antemergători filosofiei nu există nici urmă de-o asemenea preocupare. Oamenii neinstruiţi sunt înclinaţi să creadă că, dacă le place un lucru, atunci este fiindcă lucrul e frumos şi nu că e frumos, fiindcă el corespunde gustului lor. În schimb, ideea aceasta a părut posibilă atunci când 279 oamenii au început să filosofeze şi s-a iniţiat o dispută, deoarece o parte din filosofi rămăsese pe poziţia generaţiei premergătoare filosofiei clasice. Deosebirea consta în aceea, că obiectiviştii nefilozofi îşi considerau părerea drept o evidenţă, neavând nevoie de argumente şi necăutându-le în acest sens, pe câtă vreme filosofii obiectivişti căutau să-şi fundamenteze poziţia prin argumente. Gânditorii greci timpurii din veacul al V-lea au adoptat două poziţii diferite: unii considerau ca bine întemeiat principial obiectivismul estetic, alţii îl supuneau criticii, primii fiind pitagoreii, ceilalţi – sofiştii. Fundamentarea *pitagoreică* a caracterului obiectiv al frumosului era aceasta: printre proprietăţile obiective ale lucrurilor există una care exprimă frumosul şi anume – proporţia. „Ordinea şi proporţia – afirmau pitagoreii – sunt frumoase şi utile, iar dezordinea şi lipsa de proporţie sunt urâte şi inutile” (v. Stobaios în ale sale *Ecloge de fizică şi etic*ă. IV 1.40 H, fig. D 4). Ideea poate fi dezvoltată astfel: frumosul constă în armonie, armonia în ordine, ordinea în proporţie, proporţia în măsură, măsura în număr. Iar ordinea, măsura şi concordanţa părţilor sunt proprietăţi obiective ale lucrurilor. Sub influenţa pitagoreilor şi conform teoriei lor, grecii au început a numi frumosul *„symmelria”*, adică concordanţa proporţiilor. Proporţia – ziceau ei – constituie baza obiectivă a oricărei frumuseţi; frumosul există în lumea reală, în cosmos; omul le vede în el şi din el le transpune în propriile creaţii. În schimb, sofiştii aveau despre frumos o părere subiectivă şi

antropocentrică. Cosmosul n-are în sine nici frumuseţe, nici urâţenie – doar omul le plăsmuieşte. Aceasta era aplicarea firească a concepţiei sofiştilor despre lume. „Omul e măsura tuturor lucrurilor”, deci şi a frumosului. Ei dovedeau relativitatea frumosului, arătând că oamenilor diferiţi le plac diferite lucruri, pentru diferiţi indivizi, sunt frumoase lucruri diferite. E frumos, scriau ei, când se gătesc femeile, e urât când fac bărbaţii aceasta. Apropiat de ideile sofiştilor, literatul Epiharm arăta că „pentru un câine nimic nu e mai frumos decât un câine, pentru un bou – un bou, pentru măgar – măgarul, pentru porc – porcul”. (Diog. Laert., III 16, fig. B.5). Punctul de plecare al sofiştilor era relativismul din care decurgea firește subiectivismul. Frumosul nu e nimic altceva decât plăcerea ochilor şi urechilor.

Apropiat de sofişti, retorul Gorgias a mers cu subiectivismul mai departe. El demonstra (*Helen.*, *Lauda Elenei*, 8, Diels, fig. *BAI*) că nimic nu corespunde lumii reale, obiective, din ceea ce resimţim noi la perceperea artei (şi îndeosebi a poeziei). Acţiunea artei e sprijinită pe iluzie, amăgire, înşelare; ea acţionează prin ceea ce, în mod obiectiv, *nu există*. Această teorie, foarte timpurie (căci apăruse încă din veacul al V-lea î.e.n.) includea cel mai extremist subiectivism estetic.

După încercarea fundamentării obiectivismului estetic de către pitagorei şi după critica lui subiectivistă de către sofişti, nu târzie vreme în filosofia grecească se făcea un nou pas: anume diferenţierea noţională, permiţând apropierea celor două păreri extreme şi o mai moderată, o mai judicioasă soluţionare a disputei. E ceea ce a efectuat Socrate. El a deosebit două genuri de lucruri frumoase: cele frumoase *prin ele însele* şi cele frumoase numai *pentru cineva* şi anume pentru cel ce se slujeşte de ele. Era o primă soluţie de compromis; frumosul e *parţial*

obiectiv, *parţial* subiectiv; există deopotrivă şi un gen de frumos şi celălalt gen (Xenofon, *Comentarii*, III., 10.10). Socrate admitea această soluţie, deoarece descoperise un nou înţeles al frumosului. Pitagora susţinuse că frumosul constă în *proporţie*, iar el atrăgea atenţia asupra faptului că frumosul constă deopotrivă şi mai presus de toate în ceea ce corespunde menirii, scopului, într-un cuvânt în finalitatea frumosului. Pe câtă vreme frumuseţea proporţiilor e constantă, cealaltă e relativă, căci diversele lucruri au diverse meniri, deci şi o frumuseţe diversă (*ib.*, *ib.*, III 8.4). Un scut e 81 frumos, fiindcă apără bine, o lance – dacă poate lovi puternic şi rapid; astfel frumuseţea lăncii diferă de cea a scutului. Deşi aurul e frumos oricum, un scut de aur nu e frumos, căci nu corespunde menirii sale. Ceea ce e corespunzător, e numit de Socrate frumos (*kalon*), satisfăcător sau concordant (*hârmotton*): grecii de mai târziu au folosit termenul *prepari* *, tradus de romani prin *aptum* sau *decorum* **, Antichitatea mai târzie, fie că *deosebea* acel „decorum” de frumos şi-atunci spunea că orice frumos e absolut şi că numai ceea ce e corespunzător e relativ; fie că *includea* această însuşire frumosului şi atunci afirma că frumosul are un dublu caracter, fie absolutele relativ. Dar aceste chestiuni vor fi mai clar lămurite în pragul Evului mediu.

În evoluţia sensului noţiunii de frumos ca proprietate obiectivă a lucrurilor, a avut o influenţă foarte mare faptul că Platon s-a alăturat concepţiei pitagoreice. Autoritatea lui a fost precumpănitoare pentru destinele obiectivsmului în estetică, timp nu de veacuri, ci de milenii.

Poziţia lui era cât se poate de pitagoreică: există un frumos obiectiv şi el rezidă în proporţie. El scria în dialogul *Sofistul* (Soph., 228 A; v. şi Phileb., 51 c): „Respectarea proporţiilor e totdeauna frumoasă”, „Nimic nu e frumos dacă n-are măsură”, „Sunt lucruri frumoase dintotdeauna

în ele însele prin sine, şi tocmai acestea oferă delectare deosebită şi specifică". În deducţiile sale, Platon făcea o rezervă: „Nu vorbesc despre ceea ce place cuiva, ci despre ceea ce este frumos", ceea ce înseamnă că nu tăgăduia enunţarea subiectivă şi relativistă asupra lucrurilor frumoase; afirma doar că judecăţile de valoare *pot* şi trebuie să fie enunţate numai de pe poziţia obiectivismului. Şi ele au o bază obiectivă, dacă nu sunt sprijinite pe impresii şi pe sentimente, ci pe raţiune. Influenţa lui Platon a fost cu-atât mai mare cu cât al doilea gânditor al grecilor la fel de influent – Aristotel – nu-şi spusese părerea

* adecvat (gr. – n.tr.)
* potrivit, convenabil (lat. În text. – id.)

foarte pe larg şi nici cu prea mult interes în problema caracterului obiectiv sau subiectiv al frumosului, rămânând oarecum neutru – ceea ce a contribuit la predominarea opiniei obiectiviste.

Cât despre *stoici*, creatorii altui puternic curent al filosofiei antice, aceştia în estetică erau hotărât obiectivişti. Ei acceptau ideea că frumosul constă în proporţie şi că aceasta e o trăsătură tot atât de obiectivă ca şi sănătatea, care deopotrivă e în funcţie de proporţii (Galenus, *De placitis Îiipp. et Plat.*, Despre sfaturile lui Hippocrat şi Platon, V. 2 (158) şi V 3 (161). Această convingere avea aplicaţie atât la frumosul spiritual cât şi la cel fizic. Frumosul în accepţiunea sa limitată – fizică, vizuală – era definit de stoici ca o justă proporţie şi alcătuire a membrelor în corelaţie cu agrementul culorii sau altfel spus, cu o anumită suavitate a culorii (*cum coloris quadam suavitate*). Ei îşi dădeau seama că judecăţile asupra frumosului se sprijină pe simţuri, pe impresia imediată, fiind deci iraţionale, dar ei nu gândeau că tocmai prin aceasta frumosul devine ceva subiectiv: căci simţurile – aşa cum deducea Diogenes din Babilon – pot fi

exersate şi formate; subiective sunt sentimentele ce însoţesc impresiile, dar nu impresiile înseşi; acestea, când sunt educate, îşi dobândesc obiectivitatea şi formează baza ştiinţei obiective despre frumos (Filodemos, *De musica*, 11).

În acest mod, patru mari şcoli filosofice greceşti – pitagoreică, platoniciană, aristotelică şi stoică au contribuit la fundamentarea obiectivismului în estetică. Dar în epoca elenistică au apărut alte două, care combăteau obiectivismul: epicureismul, în chip ceva mai blând şi şcoala scepticilor, cu mai multă hotărâre. *Epicureii* s-au ocupat prea puţin cu teoria frumosului, admiţând foarte simplu definiţia sofiştilor, anume că frumos este ceea ce e „plăcut pentru ochi şi urechi" şi prin aceasta considerau că frumosul e subiectiv. Abia mai târziu reprezentantul şcolii, Filodemos, s-a interesat mai îndeaproape de teoria artei; arătând că nici în poezie şi nici în muzică nu există nimic frumos luat direct din natură, dovedea că întreaga lor frumuseţe e subiectivă. Totuşi din aceasta nu reiese – socotea el – că judecăţile generale despre artă şi frumos ar fi imposibile. Fiecare îşi enunţă propria-i judecată subiectivă despre ele, dar nu e un adevăr că fiecare poate avea în acest domeniu o altă judecată: Filo-demos admitea deci în estetică un subiectivism fără relativism (*De poem.*, Despre operele poetice, V *53*). *Scepticii* considerau drept subiective toate judecăţile despre frumos şi chiar în muzică, domeniu care în antichitate era considerat în mod special obiectiv. Ei afirmau că melodiile sunt frumoase sau urâte după cum şi le imaginează oamenii. Totuşi, ei puneau un accent mai pronunţat pe relativitatea judecăţilor despre frumos, pe faptul că ele sunt judecăţi personale, că nu există un temei serios ca să fie generalizate, ca să se construiască pe baza lor o ştiinţă generală despre artă.

Epicureii şi scepticii formau o minoritate oponentă, majoritatea filosofilor antici fiind convinsă de caracterul obiectiv al frumosului. Convingerea aceasta era împărtăşită de un public larg, precum şi de specialişti: muzicieni, poeţi, artişti. Teza pitagoreică, anume că frumosul depinde de armonie, armonia de proporţie şi de număr, nu mai era pusă în discuţie. Dar teoreticienii îşi dădeau seama de faptul că în raportul oamenilor faţă de muzică se manifestă şi momente subiective. Pseudo-aristotelicele *Problemata* (920 b.29) arată că anumite melodii sunt plăcute pentru noi, „fiindcă ne-am *obişnuit* cu ele”, iar ritmul lor ne e plăcut, „fiindcă ne stimulează în mod constant”. Însă acest tratat a rămas, până la urmă, la opinia că „proporţia e ceva plăcut *din natură*”, că ritmul produce plăcere, fiind sprijinit pe numere şi proporţii.

Poezia era înţeleasă în mod analog. În antichitatea târzie, era normal să se admită că ea se fundamentează pe reguli generale, pe care poetul nu le creează, ci la care el se supune. Pseudo-Longinos (*De sublim.*, VII *1*) afirma că „în ciuda deosebirilor de obiceiuri, predilecţii şi vârstă, toţi au aceeaşi părere despre acelaşi lucru”. Tot aşa gândea şi Filodemos (*De poem.*, *Y*). Factorii subiectivi atrăgeau prea puţin atenţia. Doar scepticii afirmau că „vorbirea prin ea însăşi nu e nici frumoasă, nici urâtă” (Sextus Empiricus, *Adv. mathem.*, Contra matematicienilor II, 56).

Controversa dintre obiectivism şi subiectivism se manifestă cu mai multă ascuţime în teoria *artelor plastice*. Oare frumosul vizual există în lucrurile privite sau în mintea privitorului? Oare mintea făureşte frumosul ori numai îl descoperă? Această a doua alternativă ajunse totuşi predominantă. În concordanţă cu dubla accepţiune a noţiunii de frumos s-a creat o dublă terminologie: frumosul *obiectiv*, ce irumpe din obiecte, din epoca pitagoreică era numit *sym-metria*; în formularea lui Vitruvius, simetria era

„însuşirea acordului armonios al tuturor părţilor unei opere”. În schimb, pentru frumosul condiţionat de factorii subiectivi, pentru frumosul ce nu rezidă în alcătuirea lui armonioasă, ci dădea o *impresie* de armonie, pentru acesta s-a făurit termenul de *eurythmie*.

Cei vechi se străduiau să fundamenteze arta pe simetria obiectivă, adică pe proporţia constantă ce rezidă în propria fire a lucrurilor, cu toate că de ajuns de timpuriu îşi dădură seama de însuşirile proprii văzului, de faptul că sentimentul de mulţumire nu depinde numai de proporţiile obiectiv perfecte, ci şi de concordanţa lor cu însuşirile ochiului. Şi socoteau că artiştii – arhitect, pictor sau sculptor deopotrivă – deşi în principiu operează cu simetria, sunt obligaţi s-o raporteze la om şi la ochiul său. Istoria demonstrează că arta grecilor a trecut treptat de la simetrie la euritmie. Deja construcţiile clasice ale veacului al V-lea vădesc abaterea de la linia dreaptă şi de la numerele simple ale proporţiilor. Principiul simetriei îşi avea punctul de sprijin la filosofii pitagoreici şi platonicieni, pe câtă vreme cel al euritmiei – la filozofii-umanişti ai Atenei, la Socrate şi la sofişti.

Vitruvius, care scria mult mai târziu, invocând totuşi arta clasică, recomanda arhitecţilor să respecte canoanele matematice, însă cu oarecare abateri, cu o notă moderată (*temperaturae*) – a ceea ce trebuie temperat – permiţând ca simetriei fie că i se adauge ceva (*adjectiones*, adaosuri), fie să i se suprime (*detractiones*, reduceri). „Ochiul – scria el (*De architectura*, III 3.13J – caută o privelişte plăcută: dacă noi numulţumim prin aplicarea proporţiilor juste şi în plus prin echilibrarea modulilor, adăugând ceea ce e inutil, oferim o privelişte neplăcută şi lipsită de graţie”. Deci, el recomanda, ce-i drept, proporţiile obiectiv frumoase, dar totodată şi o „echilibrare” condiţionată subiectiv. Aceasta părea necesară mai ales în unele cazuri, când de ex.,

clădirea, monumentul sau tabloul trebuiau privite de departe. Pentru ca privitorul să aibă *impresia* simetriei, se cere ca opera să nu fie întru totul simetrică. O atare concepţie reunea obiectivismul estetic cu subiectivismul: se admitea un frumos obiectiv, dar i se cereau unele concesii în numele condiţiilor subiective ale contemplării frumosului. Învăţaţi şi filosofi greci, ca Democrit şi Produs, matematicieni şi ingineri ca Heron, Geminos sau Filon, sprijineau concepţia aceasta, respectată mai cu seamă în materie de arhitectură, dar şi-n alte ramuri ale artei: sculptorii stabiliseră canonul statuilor, dar totodată se abăteau de la el, de pildă în cazul statuilor plasate la o anumită înălţime, iar pictorii treceau direct la impresionism şi deformare, atunci când au început să picteze decoruri de teatru menite să corespundă unei perspective mai îndepărtate.

În concluzie, cu toată propensiunea principială a grecilor către interpretarea obiectivă a fenomenelor, problema estetică – frumos obiectiv sau subiectiv? – în antichitate destul de timpuriu, fusese rezolvată printr-un compromis atât în teorie cât şi în practica artistică. Şi de fapt, aceasta deocamdată îi preocupa prea puţin pe antici. Ei mai degrabă se ocupau cu o problemă apropiată, dar diferită: Frumosul e acelaşi pentru toţi, sau e altul pentru fiecare?

Aşa cum s-a spus mai sus, grecii mai aveau câteva noţiuni aparţinând aceleiaşi sfere – îndeosebi *decorum* sau ceea ce e potrivit, propriu, corespunzător. Raportul acestui termen faţă de frumos nu e întru totul clar: constituia el oare o variantă sau numai o analogie a frumosului? Dacă el desemna frumosul, atunci era de altă speţă decât simetria determinată de alcătuirea părţilor, pe câtă vreme *decorum* era determinat de potrivirea părţilor cu întregul. Simetria era una şi aceeaşi, *decorum* era de mai multe feluri, în

primul caz, frumosul era general, în al doilea – individual. Chiar dacă atât sanctuarul Athenei, cât şi al lui Zeus trebuiau să respecte simetria, fiecare din ele trebuia să aibă alt aspect, deoarece slujeau unei alte zeităţi. *Decorum* se afla pe primul plan în poetică şi retorică, pe unul mai depărtat în plastică, aceasta conducându-se mai mult după principiul simetriei. Simetria era pentru antici tărâmul frumosului obiectiv şi general, pe când *decorum* era de caracter mai uman, individual, relativ. Arta clasică a grecilor se dezvoltase sub semnul simetriei, iar cea elenistică punea un mai apăsat accent pe *decorum*. Stoicii – dacă printre ei îl numărăm şi pe Cicero – au modelat cel mai mult noţiunea aceasta, relativizând-o în ce privea obiectul: orice obiect – fie om, fie operă de artă – îşi are al său *decorum*. Dar în genere, ei l-au mai relativizat în raport cu timpul, locul sau subiectul care se foloseşte de obiect şi-l apreciază.

În antichitatea târzie au existat retori (ex. Quin-tilian) care demonstrau, relativizând, că *decorum* se schimbă *pro persona*, *tempore*, *loco*, *causa**, însă acest relativism a rămas până la sfârşit străin plasticii şi muzicii antice. Această relativizare a noţiunii de *decorum* putea oare atrage după sine şi relativizarea frumosului – şi care e, în general, raportul dintre *decorum* şi frumos? Antichitatea dăduse acestor întrebări un răspuns foarte şovă

— După persoană, moment, loc, cauză (lat., în text-o.tr.)

Ielnic. Răspunsuri mai lămurite au dat abia veacurile de mijloc.

II. Evul mediu

Gânditorii medievali păstraseră în materie de estetică concepţia celor antici: mai cu seamă pe cea obiectivistă, aşa cum o găsiseră la platonicieni. Mai mult, părerea precumpănitoare în antichitate devenise aproape

unică, fără împotrivire, aşa cum o stabiliseră odinioară sofiştii şi scepticii, această unică părere incluzând şi motivele pentru care s-ar fi putut ivi vreun punct de vedere opus. Sub acest aspect al unei formule, oarecum de compromis, s-au menţinut următoarele idei timp de veacuri: frumosul e trăsătura caracteristică a obiectelor, dar subiecţii umani o concep în mod personal, conform cu propriile condiţii individuale şi sociale, cu predilecţiile şi deprinderile lor. Ceea ce înseamnă că opinia celor din Evul mediu despre frumos era în principiu obiectivistă, implicând totuşi rezerve şi limitări în favoarea subiectivităţii: *cognoscitur aci moclurn cognoscentis* (faptul e cunoscut după felul cunoscătorului).

Lucru demn a fi reţinut: oricât ar fi oscilat cei vechi între înţelesul obiectivist şi cel subiectivist al frumosului, căci unii înclinau într-o direcţie, alţii în cealaltă, nu-i mai puţin adevărat că niciun text antic nu pune problema în chip lămurit. În schimb, ea apare *explicită* la gânditorii medievali. Augustin acria – (*De vera ret*, Despre adevărata religie, XXXII 59J: „Înainte de toate mă-ntreb, *oare ceva e frumos fiindcă place, sau place fiindcă e frumos*?” (*Et prins quaeram, utrum ideo pulchra sunt, quia delectant, an ideo delectant, quia pulchra sunt. Hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare quia pulchra sunt*). La o întrebare pusă atât de limpede, s-a dat un răspuns la fel de clar: „Fără îndoială voi primi răspunsul: de aceea place, fiindcă e frumos”. Aproape aceeaşi alternativă e repetată după opt veacuri de Toma din Aquino (*În De div. nom.*, Asupra operei „Despre numele divine”, 398 j: „Nu e ceva frumos fiindcă noi îl iubim, ci e iubit de noi fiindcă e frumos şi bun” (*Non eram ideo aliquid est pulchrum et bonum quia nos illud ama-mus, sed quia est pulchrum et bonum, ideo amatur a nobis.*) Iată un lucru nou: obiectivismul proclamat în deplină conştiinţă şi în mod

categoric. În antichitate îşi făcuseră cunoscută poziţia numai esteticienii subiectivişti, iar obiectiviştii vorbeau prea puţin sau de loc despre poziţia lor, ca şi cum ea ar fi fost firească.

Evul mediu, potrivit metodei sale, introdusese în chestiunea caracterului obiectiv al frumosului anumite diferenţieri noţionale, permiţând o înţelegere mai moderată, arbitrară chiar a frumosului.1 Cele mai importante au fost două, iniţiate de timpuriu, cu multe veacuri înaintea epocii scolastice, adică în secolul al IV-lea e.n.: prima, formulată de Augustin, cealaltă – de Vasile cel Mare.

De fapt Augustin a fost cel dintâi care să prezinte şi să pună faţă-n faţă două noţiuni cunoscute încă din antichitate, însă pe care antichitatea nu le opusese şi nu le prezentase ca fiind complementare una alteia: *pulchrum* şi *aptum*. Lucrarea lui de tinereţe, unde îşi expunea părerea aceasta, s-a pierdut, dar sensul diferenţierii propuse de el e clar. Printre lucrurile care plac, unele sunt „frumoase", altele „corespunzătoare"; cele *frumoase* sunt *„ele însele prin sine"*, cele *corespunzătoare* sunt totdeauna în funcţie *de ceva* şi *pentru cineva*.

Această diferenţiere s-a menţinut de către Isidor din Sevilla, care afirma că *differunt sicut absolutum et relativum** într-o altă versiune a prezentat-o, în veacul al XII-lea, Gilbert de La Porree din şcoala de la Chartres, spunând (*În

1 W. Tatarkiewicz, Istoria esteticii (în 1. pol.) II, 1960, P62, v. trad. În 1. rom. (Ed. Meridiane, 1978), vol. II, p. 29, 80.

* [Cele două categorii] diferă între ele precum absolutul faţă de relativ (lat., n. trad.).

Boeth. De] *ebdomad.*, în legătură cu „Săptămâna" lui Boeţiu, IX 206) că există un dublu frumos (după cum, în

genere, există un dublu bine), unul prin el însuşi – *secundum* se celălalt după obicei – *secundum usum*, unul constatat în mod *absolut*, celălalt *comparativ*. Aceeaşi diferenţiere a fost reluată de Albert cel Mare (*Opusculum de pulchro et bono*) şi de discipolul său Ulrich din Strasbourg (*De pulchro*, 80J: „*Decor est communis ad pulchrum et aptum. Et haec duo differunt secundum Isidorum sicut absolutum et relativum*”. Ei distingeau *pulchrum* şi *aptum* ca frumos absolut şi frumos relativ. Scriitorii creştini de la Augustin până la Albert şi Ulrich deosebiseră *aptum* de frumos: prin aceasta ei micşorau sfera frumosului, dar în schimb – îi păstrau neatins caracterul său obiectiv.

În timp ce Augustin dezvolta şi exploata concepţiile vechi greceşti, Vasile din Cezareea în predica sa despre creaţiunea lumii în şase zile (*Homilia în Hezaem.*, II. *1*), în acelaşi veac al IV-lea îşi impunea propriile concepţii sprijinite pe o idee îndrăzneaţă, anume că frumosul nu e o calitate, ci e ceva relativ, adică relaţia dintre *obiectul* care place şi *subiectul* care simte plăcerea. Preluând de la mai vechii greci teza că frumosul constă în raportul armonios al părţilor, Vasile trebuia s-o apere contra învinuirii lui Plotin, în sensul că frumoase sunt şi obiectele simple, ca de ex. lumina, în care nu există niciun fel de părţi; el o apăra deducând că frumuseţea acestor obiecte constă şi ea într-un raport – raportul faţă de subiectul care le priveşte. Era un lucru important faptul că frumosul, în loc să fie conceput ca o însuşire, era conceput ca un raport, ca o relaţie – şi încă mai important, că el era conceput ca o relaţie între obiect şi subiect. Acest mod de-a înţelege frumosul putea fi numit relaţionism, nu relativism, nici subiectivism, nici

— Farmecul e comun atât frumosului cât şi potrivitului. Şi acestea diferă între ele, după spusa lui

Isidor, precum absolutul faţă de relativ.

măcar de-a dreptul obiectivism: el constituia o soluţionare de mijloc, de compromis.

Scolasticii au mers pe un drum asemănător, îndeosebi Guillaume d'Auvergne (începutul secolului al XIII-lea). El scria (*De bono et malo*, Despre bine şi rău 206) că există lucruri frumoase prin propria lor esenţă. Dar tot atât de categoric obiectiv, sună o altă afirmaţie a lui Guillaume, arătând nimic altceva decât că anumite lucruri sunt capabile *să ne placă* prin propria lor esenţă, fiind născute pentru a plăcea (*natum plăcere*). Autorul se pronunţa în favoarea frumosului obiectiv sau firesc, însă pentru el frumosul era numai o anumită capacitate proprie lucrurilor *de-a place în mod natural*. Şi aceasta implică subiectul căruia îi place obiectul.

Toma din Aquino făcu şi el uz de noţiunea frumosului, aşa cum o găsim la Vasile cel Mare şi la Guillaume d'Auvergne. El definea lucrurile frumoase în sensul că „plac atunci când sunt privite" (*Summa theol.*, I., q. 5 a. 4 ad 1: „*Pulchra eram dicuntur quae visa placent*". Gf. ibid., I-a II-ae q. 27 a 1. ad. 3). Definiţia enunţa că frumosul e proprietatea pe care-o posedă unele obiecte, dar numai în *raport cu subiectul*, el e relaţia dintre obiect şi subiect, nu există fără obiectul care poate să placă, însă nici fără subiectul căruia place. Această concepţie relaţionistă, străină antichităţii şi revenind în repetate rânduri la gânditorii creştini, nu era nici pur subiectivism, nici pur obiectivism.

Veacurile de mijloc exprimară şi ele un relativism estetic. Îl putem găsi la unul dintre acei gânditori ai secolului al XIII-lea, influenţaţi de arabi; silezianul Witelo, autorul unui tratat de optică şi de perspectivă, merge pe urmele arabului Alhazen. Ambii se interesau de frumos mai cu seamă din punct de vedere psihologic: cum

reacţionează omul în faţa frumosului? Totuşi ei considerau frumosul ca o proprietate a lucrurilor nu mai puţin obiectivă decât forma şi mărimea. Orice ştim noi, ştim prin experienţă, iar experienţa ne arată lucruri frumoase şi urâte. Alhazen nu se-ntreba dacă experienţa oamenilor în această privinţă e concordantă. În schimb Witelo, depăşindu-şi maestrul, punea această întrebare – şi trebuia să răspundă negativ. Unele culori plac maurilor – scria el (*Optica*, IV.148J – şi altele scandinavilor, totul atârnă de obişnuinţele care formează dispoziţia sufletească a omului şi „după dispoziţia proprie fiecăruia (*proprius moş*) tot aşa fiecare apreciază frumosul". (*în pluribus tamen istorum consuetudo facit pulchritudinem* [...]. Sicu*t uni-cui*q*ue suu*s *pro*p*rius moş est*, şic *et* p*rop*r*ia des*t*i-mat*i*o pul*c*hritudinis acc*i*dit uni*c*uique*).* Witelo a ajuns la relativism, dar nu la subiectivism: diverşi oameni judecă frumosul în chip diferit, însă aceasta nu provine atât din caracterul subiectiv al frumosului, cât din faptul că unii judecă eronat, iar alţii în chip just.

Încă mai puţin subiectivist în această problemă era Duns Scotus. „Frumosul scria el – (*Opus Oxo-niense*, Lucrarea de la Oxford 1 q.17 a.3, 13) – nu e o calitate absolută a trupului, ci e o îmbinare a tuturor proprietăţilor ce slujesc acelui trup, adică mărimea, forma şi culoarea, precum şi îmbinarea raporturilor acestor proprietăţi faţă de trup şi a uneia faţă de cealaltă". (*Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta în corporc pulchra, sed est aggregalâo omnium convenientium tali corpori, pută magnitudinis, figurae et coloris ctaggre-gatio omnium respectam qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem*). Această definiţie spune că frumuseţea lucrurilor atârnă de toate proprietăţile şi raporturile incluse în acele lucruri. Ea se apropie de concepţia antică despre frumos, dar e considerabil mai largă, căci în acea concepţie frumosul

constă în raportul părţilor materiale, iar aici în raportul *proprietăţilor*. În schimb, ea nu cuprindea raportul obiectelor faţă de subiect, raport care de la Vasile până la Toma din Aquino, era considerat ca un factor esenţial al frumosului.

— În cazul multora, obiceiul determină frumuseţea... Aşa cum fiecare îşi are propria deprindere, tot astfel îşi are un criteriu propriu de judecare a frumuseţii.

Duns Scolus nu se plusase atunci pe poziţia relaţionismului şi cu atât mai puţin pe a subiectivismului. Criticismul său şi mai apoi al lui Ockham se manifestă în estetică asemenea unei lupte nu contra obiectivismului, ci contra ipostazelor sale, implicând tratarea formelor şi-a frumosului ca substanţe, pe câtă vreme ele sunt doar prop ietăţi, raporturi, sisteme.

III. Renaşterea

Ar fi o greşeală să afirmăm că odată cu Ren şterea a apărut o schimbare în concepţii, că subi. ctivismul modern a înlăturat vechiul subiectivism. Izvoarele spun altceva. În realitate, Renaşterea începuse cu o părere subiectivă asupra frumosului, îndeosebi la Petrarca. El susţine (*De remediis utriusque fortunae*, 1: 4) că atunci când vorbim despre vreun lucru zicând că e „mai desăvârşit", atunci spusele noastre se referă la însuşi acel lucru, deci judecata noastră e obiectivă; dacă, în schimb, preţuim lucrul sub raport estetic, zicând de ex. că el e „mai graţios" (*gratior*), atunci spusele noastre se referă numai la reacţia subiectului faţă de lucrul acela: se vorbeşte deci nu despre lucrul în sine, ci despre ceea ce cred privitorii despre el (*non rem ipsam, sed spectan-tium iudiţia respicit*).

Această gândire a scriitorului prerenascentist era de fapt exprimată numai întâmplător, autorul n-a dezvoltat-o şi nici alţii n-au observat-o. În momentul istoric dat, considerat drept începutul timpurilor noi, nu s-au

manifestat schimbări mai notabile în ce privea concepţiile asupra caracterului obiectiv al frumosului. În ultima fază a veacurilor de mijloc, motivările în sensul subiectivismului, relativismului şi nu mai puţin chiar al relaţionismului erau destul de solide. Iar Renaşterea nu le-a preluat, ci admitea mai departe

— Nu are în vedere lucrul însuşi, ci aprecierile celor c. e-l privesc (lat, în test – n.tr.)

convingerea moştenită de la antichitate, anume că frumosul e obiectiv, că se supune unor legi imuabile, că misiunea artistului e să descopere frumosul, precum şi aceste legi. În privinţa aceasta, există mărturii clare mai ales din partea renumitului teoretician de artă care-a fost Leone Battista Alberti şi a filosofului de frunte al Renaşterii, Marsilio Ficino, din Academia platoniciană florentină. *Alberti* admira pe artiştii şi savanţii antici pentru „a se fi străduit, pe cât putea ştiinţa omenească, să descopere *legile* pe care le respectă natura, făurindu-şi operele sale”. El însuşi s-a silit să facă întocmai. „După mine – scria el (*De statua*, *113*) – în orice artă şi ştiinţă sunt anumite *principii*, *valori* şi *reguli*, conform principiilor naturii (*naturae principia quaedam et prospectiones et secutiones*); cine le respectă şi le valorifică în mod serios, acela îşi realizează cel mai deplin năzuinţele”. Alberti definea frumosul ca o armonie, o concordanţă şi o îmbinare a părţilor (*consensus et conspiraiio partium* – *De re aedif.*), IX 5 şi VI 2). Armonia (*concinnitas*) mi e opera omului, ci „absoluta şi suprema lege a naturii”. Artistul poate cel mult să-i adauge o podoabă (*ornamentum*), însă autentica frumuseţe rezidă în natura lucrurilor, le este *înnăscută* (*innatum*), după cum scrie Alberti, enunţând idei admise nu numai de către antici, dar cu atât mai mult de către scolastici. La fel cu ei, Alberti gândea că munca adevăratului artist e cârmuită nu de libertate, ci de

necesitate (*qualque necessită*, *ibid.*, VI.5).

În altă parte scria: „Sunt unii care spun că modul în care gândim frumuseţea unei construcţii u variabil şi că forma ei se schimbă dimpreună cu predilecţia şi plăcerea fiecăruia, nefiind limitată de niciun fel de reguli ale artei. E obişnuita eroare a *ignoranţilor* care – despre ceea ce nu văd – spun că nu există" (*ibid.*, VI.2). E greu să se exprime mai hotărât o părere în favoarea regulilor obiective ale frumosului şi artei: subiectivismul şi relativismul în materie de artă erau pentru Alberti indiciul ignoranţei.

Nu altfel gândea *Ficino*, deşi punctul de plecare şi pivotul cugetării sale erau altele – Alberti fiind artist şi om de ştiinţă, celălalt – filosof platonician. Ficino definea frumosul ca o forţă ce *stimulează* şi exaltă atât mintea cât şi simţurile (*Opera*, 1641, p. 297 în *Comment. la Banchetul lui Platon*): „Însuşi farmecul virtuţii, chipului sau glasului, care prin văz ori auz cheamă la sine şi înalţă sufletul, pe drept cuvânt se numeşte frumos sau har" (*Haec lipsa seu virtutis seu figurae sive vocum gratia*, însăşi acea graţie sau har al virtuţii, al chipului sau al vocilor…).

Totodată era convins că ideea de frumos ne este *înnăscută*: „Frumosul place şi găseşte recunoaştere, când răspunde ideii noastre înnăscute despre frumos (*ideae pulchritudinis nobis inge-nitaie*) şi se acordă întru totul cu ea" (*ibid.*, p. 1574, *Comment. la opera lui Plotin*). De unde se deducea că pe tărâmul frumosului nu poate fi relativitate. Păreri similare fuseseră enunţate şi de alţi scriitori ai Renaşterii, mai mărunţi şi mai puţin influenţi. Pomponius Găuricus, autorul tratatului de pictură din 1504, chema pe artişti la contemplarea şi admiraţia măsurii şi simetriei în artă (*De sculptura*, 130): *„Mensuram igitur, hoc* eram *nomine symmetriam intelligamus…* et c*ontemplări et* a*mare debebimus J".* * Dădea prin urmare expresie aceleiaşi convingeri a lui

Alberti şi a lui Ficino în ce privea măsura obiectivă şi regula ce dirija frumosul. Făcea uz de sime*trie, ter*menul predilect al antichităţii pentru desemnarea principiului obiectiv al frumosului. Daniele Barbaro, editorul cărţilor despre arhitectură ale lui Vitruvius, scria în prefaţa lor (1 di*eci libri dell" architettura di M. Vitruvio, 1556*, p. al): *„Divină e puterea numerelor... în structura cosmosului şi-a microcosmosului nu există* nimic mai nobil decât proprietatea cumpănirii, numărului şi măsurii în care [...] s-au născut, au crescut şi-au ajuns la perfecţiune toate lucrurile divine şi umane".

— Aşadar, va trebui să contemplăm şi să iubim măsura... 295 prin acest nume înţelegându-se simetria (lat., în text – n.tr.)

Nu altfel stau lucrurile în *poetică*. Giulio Cesare Scaliger scria în 1561(*Poetices libriseptem*, III. 11) că în ea nu numai că există o normă obiectivă, dar aceasta e *unica* normă după care trebuie să ne conducem (*Est în omni rerum genere unum primum ac rectum ad cuius turn rationem caetera dirigenţia sunt*, formulă citată chiar la începutul acestui capitol).

Obiectivismul estetic al Renaşterii a depăşit sfera filosofiei şi ştiinţei. L-a exprimat Baldas-sare Castiglione în al său manual de viaţă curtenească (*II Cortegiano*, IV. *bQ*), atunci când vorbea despre frumuseţea „sacră". Agnolo Firenzuola în cartea *Despre frumuseţea femeilor* (*Discorsi delle belleze delle donne*, I, ed. Bianchi, 1884, VI, p. 251) definea frumosul ca *„una ordinată concordia e quasi un armonia occultamente risultante della composâtione, unione e commissione di piu membri diverşi 11*. Nici aici nu era vorba de subiectivitate şi relativitate a gusturilor, ci despre „o concordanţă bine rânduită şi aproape o armonie ce izvorăşte în chip tainic din compoziţie, reunire şi îmbinare a mai multor elemente diverse".

În timpul Renaşterii n-au fost oare şi alte păreri, mai puţin obiectiviste? Poate ar vrea cineva să-l pomenească pe Nicolaus Cusanus, cel care scria că formele irump nu în materie, ci „întru duhul artistului" (*De Iudo globi*, Despre jocul sferei, în *Opera omnia*, Basileae, 1565, p. 219,): „*Globus visibilis est invisibilis globi qui în mente artificis fuit imago*" (Sfera vizibilă e imaginea sferei care a existat în mintea artistului). Ar fi totuşi o mare greşeală, dacă am interpreta aceste cuvinte în sens subiectivist: formele „ce existau în mintea sau întru duhul artistului" nu înseamnă pentru autor forme personale, ci generale, pătrunse de substanţa naturii. Căci există „frumuseţea absolută, forma ce dă viaţa oricărei forme frumoase" (*De visione Dei*, VI, *ibid.*, p. 185: „*Tua facies*, *Domine*, *habet pulchritudinem et hoc habere est esse*. *Est igitur lipsa pulchritudo absoluta*, *quae est forma dans esse omni formae pulchraeu*. (Chipul tău, Doamne, are frumuseţea şi această posesie 2

[sau însuşire] este aceea de-a fi. Aşadar, ea e însăşi frumuseţea absolută, formă ce dă existenţă oricărei forme frumoase).

Ar trebui să facem apel şi la Antonio Filarete şi la tratatul său despre arhitectură din anii 1457 – 1464, unul dintre cele mai timpurii ale epocii Renaşterii. Observând că arcele în plin cintru sunt *mai desăvârşite* decât cele frânte, el explica faptul prin aceea că sunt *mai lesne de privit*, că privirea alunecă mai neted asupra lor fără nicio piedică (*senza alcuna obstaculită*), spre deosebire de ogivele gotice: şi „nimic nu e frumos dacă îngreunează vederea" (*Traktat uber die Baukunst* în: *Quellenschriften*, N.P. III, 1890, p. 273 (Oettingen). Acest enunţ poate fi interpretat într-adevăr la modul subiectivist: anume că frumuseţea unei privelişti e în funcţie de ochiul privitorului, de felul privirii şi de cerinţele sale, de uşurinţa cu care ochii pot sesiza priveliştea respectivă. Totuşi, este

de remarcat că în tot restul tratatului nu mai există nimic care să confirme enunţul de mai sus. Filarete n-avea preocupări filosofice, nu-şi punea întrebări atât de generale; observaţia citată a putut fi întâmplătoare şi asupra consecinţelor ei autorul nu se va fi oprit; oricum el nu s-a exprimat la modul general în favoarea interpretării subiectiviste a frumosului.

Pentru a găsi, în estetica Renaşterii, o asemenea interpretare, trebuie s-ajungem până la Giordano Bruno, adică până la finele epocii, până la sfârşitul secolului al XVI-lea. Bruno nu aparţinea oamenilor Renaşterii preocupaţi exclusiv de frumuseţe şi de artă; s-a ocupat de ele mai mult tangenţial, căutând să le aplice unele concepţii filosofice mai generale. Cel mult o dizertaţie a sa, needitată în timpul vieţii, *De vinculis în genere* (*Opere* 1879, 1891, III. 645) despre legături, „îmbinări", adică despre îndatoririle omului, tratează în chip subiectivist problemele frumosului. 2 Principalul motiv al lucrării e un pluralism, o *multiplicitate*

2 Cf. A. Nowicki, *Problematica estetică în operele lui G.* 297 *Bruno* (în lb. pol.) în *Esietyka*, III, 1962.

variată a frumosului: „*Pulchritudo multiplex est*" şi totodată *imprecizia* frumosului, indescriptibilitatea lui: „*indefinita et incircumscriptibilis est ratio pulchritudinis*". * Mai departe aflăm *relativitatea* frumosului: „*Sicut diversae species ita et diversa individua a diversis vinciuntur*: *alia eram simmetria est ad vinciendum Socratem*, *alia ad Platonem*, *alia ad multitudinem*, *alia ad pau-cosu*, adică diversele specii şi indivizi sunt atraşi în mod divers, căci o anume însuşire îl captivează pe Socrate, alta pe Platon, alta mulţimea şi alta pe cei puţini aleşi. Apoi – „Nimic nu există care să placă tuturor". Şi la sfârşit: „*Nihil absolute pulchrum est*, *ad aliquid pulchrum*", deci nimic nu e frumos în mod absolut, ci în raport cu altceva. E

o formulă mai degrabă relativistă, deşi intenţia ei se apropie de subiectivism.

Fără îndoială, Giordano Bruno nu era unicul care să gândească astfel despre frumos. În anul morţii lui Bruno, cel dintâi al veacului al XVII-lea, Shakespeare scria în *Hamlet*: „Nimic nu e bun sau rău, doar ghidul face lucrurile bune sau rele”. El scria despre lucrurile bune sau rele, dar neîndoios avea în vedere, pe lângă cele bune – şi pe cele frumoase, pe lângă cele rele – şi pe cele urâte. Totuşi Shakespeare, ca şi Bruno însuşi, nu exprima părerile tipice ale Renaşterii.

Tot ce s-a arătat mai sus se poate generaliza astfel: acei care, în primele veacuri ale erei noi, scriseseră despre frumos, nu-i contestau obiectivitatea, ci numai o expuneau, ca şi anticii, neevitând soluţiile de compromis de genul relaţionismului, răspândit încă din veacurile de mijloc. Ei acceptaseră obiectivismul estetic, dimpreună cu consecinţele sale, reale sau imaginare: căci îndeobşte afirmau nu numai că frumosul e o proprietate a lucrurilor (în ciuda subiectivismului), dar şi că posedă un singur aspect perfect (în ciuda pluralismului), că e unul şi acelaşi pentru toţi (în ciuda relativismului), că e sesizabil graţie

— Nedefinită şi imposibil de civnumsevis este raţiunea frumuseţii (n. trad.).

Intelectului (în ciuda iraţionalismului), că în artă frumosul e ca şi în natură, în fire, că arta poate şi trebuie să fie normată după anumite reguli.

IV. Barocul

În secolul al XVII-lea, filosofii s-au ocupat prea puţin de estetică; mai mult s-au ocupat artiştii şi criticii, credincioşi tradiţiei nesubiectiviste: chiar din ea îşi trăgeau convingerea despre canoane, reguli generale, proporţii – obiectiv vorbind – optime. Pe această convingere, s-au fundamentat academiile create în acel

veac. În ele, estetica obiectivă a antichităţii şi Renaşterii nu numai că se menţinuse, dar atinsese limita extremă, anume, convingerea că există reguli generale, obiective, mai puternică iniţial în arhitectură şi sculptură, trecând acum deopotrivă la pictură şi poezie.

În toate aceste arte – aşa cum a spus în 1667 la o şedinţă a Academiei din Paris criticul de frunte de pe atunci A. Felibien – „s-au găsit anumite *reguli impecabile*, pentru modul cum se poate ajunge la perfecţiune” (*Conferences de VAcademie*, 1667, 1668, *Preface*). Concomitent R. Rapin scria (*Reflexions sur la poetique*, 1675, § XII, p. 18) că „talentul, dacă nu e supus regulilor, e un pur capriciu, incapabil să creeze ceva care să fie rezonabil”. Pentru a făuri şi-a preţui lucrurile frumoase, nu sunt de ajuns observaţiile şi emoţiile trăite: „Omul are în acest scop un instrument universal şi anume *inteligenţa*”. Într-adevăr, fiecare posedă alte înclinaţii, alt gust, totuşi – cum afirma un alt academician francez, H. Testelin (*Sentiments*, 1696, p. 40 – „frumosul nu se judecă după înclinaţiile individuale”. Regulile şi inteligenţa – iată cuvintele de ordine ale esteticii secolului al XVII-lea, având ca bază obiectivă

— Titlul complet: „Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et la sculpture” – Opiniile celor mai iscusiţi pictori despre tehnica picturii şi sculp-209 turii (n. trad.).

universalismul şi raţionalismul. Pe acestea se sprijineau artiştii, criticii, cunoscătorii de artă; însă filosofii aveau alt criteriu, ocupându-se prea puţin de estetică, deoarece apreciau numai adevărurile generale şi raţionale şi gândeau că asemenea adevăruri despre frumos nu există. Începutul îl făcuse Descartes, care considera frumosul şi predilecţia pentru frumos drept o chestiune subiectivă şi personală, neputând constitui un obiect al

ştiinţei (*Scrisoare către Dl. de Mersenne*, 18. III.1630J. Apoi un relativist hotărât a fost Pascal: în cercul lui se credea că judecăţile estetice ţin de modă (Blaise Pascal, *Discours* sur les *passions de Varnour*, *Oeuvres completes*, ed. de la Pleiade, 1954, p. 540). Spinoza scria lui H. Boxei în 1674 că frumosul nu e o proprietate a lucrurilor, ci reacţia omului ce priveşte; lucrurile înseşi nu sunt nici frumoase, nici urâte.

Totuşi, anumite îndoieli începuseră să se manifeste şi printre artiştii şi printre criticii acelui secol. Marele Corneille scria (*Discours de Vuti-lite des parties du poeme dramatique*, 1660, ed. 1682, I. 14): „Dacă poezia e artă, atunci trebuie să aibă reguli, dar cum sunt acestea, nu ştie nimeni". Corneille era un mare scriitor al secolului, însă nu era tipic; dar şi foarte tipicul Felibien afirma (*Entretiens*, ed. 1706, I 44): „Frumosul se naşte din proporţie şi simetrie, pe câtă vreme graţia se naşte din experienţa trăită şi din simţirile sufletului. Astfel din simpla simetrie nu s-ar naşte decât o frumuseţe lipsită de graţie".

Spre finele veacului s-a produs un reviriment faţă de înţelegerea obiectivă a frumosului. Începutul – fapt cu totul deosebit – l-a făcut arhitectura, deşi aici numere, proporţii şi canoane păreau să aibă o mai puternică tradiţie şi fundamente mai solide în comparaţie cu alte arte. Revirimentul s-a datorat unui singur om, remarcabil însă şi de mare autoritate, Claude Perrault, creatorul uneia din cele mai vestite construcţii ale secolului, al colonadei palatului Louvre. Concepţiile lui, opuse celor statornicite, n-au fost câtuşi de puţin acceptate de la bun început. Din contra, 3

ele au provocat împotrivire – şi mai ales din partea marelui arhitect al Franţei din epoca aceea, François Blondei.

Iată miezul problemei3: Perrault îşi exprimase

părerile sale subiectiviste asupra frumosului în arhitectură în ediţia sa a operei lui Vitruvius (1673). Întru apărarea tradiţiei obiectiviste îşi spusese părerea şi Blondei în al său *Traité d'archi-tecture* (1675). Perrault nu se lasă convins, ba chiar în a sa *Ordonnance des cinq ordres d'archi-tecture* din 1683, se exprimă încă mai combativ. I-a răspuns de data aceasta nu Blondei, ci elevul acestuia, Ch. E. Briseux, în *Trăite complet d'archi-tecture*. Era o dispută serioasă, măcar pentru motivul că era prima de acest gen. Mai înainte, atât subiectivişţii cât şi obiectivişţii îşi enunţau teoriile şi argumentele, însă abia acum teorii şi argumente se măsurau faţă-n faţă.

Blondei, reprezentând tradiţia şi *communis opi-nio* (opinia curentă) a secolului, enunţă câteva teze ce pot fi rezumate astfel: a) arhitectura îşi are frumosul său obiectiv ce rezidă în firea însăşi a lucrurilor; el este realizat, dar nu plăsmuit, de către arhitect; b) frumosul nu e dependent nici de timp, nici de condiţii; c) el posedă aceleaşi temeiuri ca şi frumosul din natură; d) el constă în alcătuirea părţilor şi mai presus de toate în proporţiile potrivite ale construcţiei; e) suscită în mintea oamenilor delectare, căci corespunde cerinţelor minţii şi simţurilor omeneşti. Faptul că oamenii se delectează şi cu lucruri ce nu sunt obiectiv frumoase, e altă chestiune, ce nu justifică relativismul.

Blondei polemiza cu Perrault, care tăgăduia că în natură ar exista ceva frumos prin sine însuşi, afirmând că aceasta e în funcţie numai de obişnuinţă. Iată cum argumenta el: există lucruri care plac oricând chiar dacă obişnuinţele se schimbă (F. Blondei, *Cours d'architecture*, 1675, II-III.

(U. W. Tatarkiewicz, *L'esthetiqm aciationniste au w*. lauir Kiewic/.

— Tf. J.H. – U". IV I! I, J, *J*.

— *J* l-tilit" i'lu i; i/. INJF
XVII.siècle", Pevue d'E'sthetique", X
287.
II, 3, 1960, p.

Livre VIII, Ch. X, p. 169: *11 y en a qui ne veulent pas qu'il alt aucune beaute reelle dans la nature. Ils assurent qu'il* n'y *a que Vaccoutumance qui fasse qu'une chose nous plaise plus qu'une autre* [...] D'au*tres au* c*ontraire (et* je suis *assez de* l*eur sentiment) so*nt *persuades qu'il y a des beautes naturelles qui plaisent et* q*ui se* f*ont aymer au* m*oment qu'elles son*t *connues; qu*e *le* p*laisir qu'elles donnent dur*e *toujours sans* être *sujet au* c*hangement, au* l*ieu que celui de* V*accoutumance cesse* à la m*oindre oppositiond unehabitudedifferente). ** Argumentaţia lui Blondei era următoarea: a) anume proporţii plac tuturor; b) dacă se suprimă unor construcţii acele proporţii, ele încetează să placă; omului, el însuşi o creaţie a naturii, îi place natura, iar arhitectura, cât şi pictura şi sculptura, îşi sprijină formele şi proporţiile pe natură, ca de pildă coloanele care imită trunchiul copacilor; c) predilecţia pentru anume forme şi proporţii nu poate proveni din obişnuinţă, căci obişnuinţa cu lucrurile urâte nu le face frumoase, iar cu cele frumoase nu trebuie să ne mai obişnuim; d) pentru justificarea unor forme şi proporţii frumoase nu e nevoie de un raţionament riguros, căci până şi-n cele mai stricte ştiinţe, ca mecanica sau optica, cele mai mari realizări au fost atinse nu prin raţionament, ci printr-o generalizare obişnuită a experimentelor; nici artei nu trebuie să-i cerem mai mult; e) adevărul e că proporţiile celor mai izbutite opere de arhitectură nu corespund pe deplin unor simple proporţii numerice, dar – aceasta se motivează prin faptul că ochiul transformă proporţiile şi nu interesează ca operele arhitectonice să fie perfect proportio

— Sunt unii care nu admit că există o frumuseţe reală în natură. Ei asigură că numai obişnuinţa face ca un lucru să ne placă mai mult decât altul (...) Alţii din contra (şi eu aş fi de aceeaşi părere) sunt încredinţaţi că există frumuseţi fireşti ce se fac iubite îndată ce sunt cunoscute; că plăcerea pe care o procură ele durează mereu, fără a fi supusă schimbării, iar cea procurată de obişnuinţă încetează la cea mai mică confruntare cu o deprindere diferită (fr. În text – n.tr.)

nate, ci să pară că sunt. Sub acest ultim raport, academicianul francez se depărta de părerile antichităţii, de obiectivismul cel mai radical, cel platonician.

Perrault se situase la cealaltă extremă: se opunea tradiţiei şi părerii predominante. Dacă i-a citat în această privinţă pe unii gânditori neconformişti ai trecutului, după toate probabilităţile nu-i cunoştea şi-a ajuns singur la părerile pe care şi le-a exprimat. El era mult mai extremist decât cei vechi. Procedând ca un neconformist, trebuia să-nceapă cu o teză negativă: nicio proporţie nu există în natură frumoasă sau urâtă prin ea însăşi. Aceasta se preciza prin diverse adjective: de ex., el spunea că proporţiile nu sunt „fireşti", nici „reale" nici „pozitive", nici „absolut necesare", nici „convingătoare". Nicio proporţie, prin ea însăşi nu e mai bună decât altele (Gf. *Les dix livres d'archi-tecture de Vitruve avec notes de Perrault* (Tardieu et Cousin) 1837, p. 144: *„Celte raison d'aimer les choses par compagnie et par accoutumance se ren-contre presque dans toutes choses qui plaisent, bien qu'on ne le croit pas, faute d y avoir fait reflexionu*. Perrault admitea totuşi că există şi lucruri „în mod natural" frumoase. În arhitectură, numără printre acestea materialele nobile de construcţie şi buna executare. Dar în schimb, printre ele nu socotea şi proporţiile.

Totuşi, de ce unele proporţii par frumoase, iar altele

urâte? Aceasta e în funcţie de convenţii, combinaţii, asociaţii, deprinderi, condiţii psihologice şi istorice ale omului. Cu unele proporţii ne-am obişnuit şi ele ne plac, mai ales dacă le-am privit în contextul unor construcţii impunătoare, zidite din materiale frumoase, bine finisate şi având prin aceasta o frumuseţe firească. Proporţiile lor par mai bune decât ale altora, căci se combină, se asociază („en compagnie", cum scrie Per

— Această practică de a iubi obiectele prin asociaţie de idei şi din obişnuinţă există aproape la toate cele care plac, deşi nu i se dă crezare, fiindcă nu s-a meditat 303 asupra ei (fr., în text – n, tr.)

răult) cu alte clădiri frumoase: restul e chestiune de obişnuinţă. Dar când se vor fi ridicat strălucite construcţii cu alte proporţii, se vor crea noi obişnuinţe şi celelalte vor înceta să mai placă. Că sunt preferate unele proporţii, iar altele nu, iată un fapt pe care nu-l decide necesitatea, ci hazardul. Orice proporţie poate să placă – totul depinde de procesele psihice şi îndeosebi de combinaţii şi de obişnuinţă. Că oamenii sunt de acord în aprecierea unor proporţii anumite, e un fenomen social, manifestare a contaminării de anumite opinii.

Părerea lui Perrault n-a rămas izolată: în special a sprijinit-o scriitorul Charles Perrault, mare autoritate a epocii lui Ludovic al XIV-lea, care a reluat deducţiile fratelui său aproape exact în cartea sa, ce s-a bucurat de imens succes: *Paralele des Anciens et des Modernes* (1692, I, p. 138). În schimb, printre arhitecţi, părerile lui Claude Perrault au fost combătute.

Griticându-l pe Perrault, arhitectul Ch. E. Bri-seux afirmă (*Trăite complet d'architecture – Preface*) că adversarul lui avea două teorii despre proporţii; cea enunţată în ediţia lui Vitruvius era numai *pluralistă*, arătând că există *multe* proporţii, din care se poate alege

după bunul plac: toate sunt bune. Iar teoria susţinută într-o lucrare mai târzie era hotărât subiectivistă: *nicio proporţie* nu e justă prin ea însăşi, numai oamenii decid ca unele din ele să apară aşa.

Briseux şi-a precedat propriul tratat de arhitectură cu o pledoarie a lui Blondei în sensul tradiţional, replicând la fiecare din tezele lui Perrault. Iată principalele lui puncte de vedere: a) proporţiile sunt sorgintea frumosului şi chiar cea mai de seamă, căci ele introduc în artă ordinea adecvată şi alcătuirea părţilor, fără de care nu poate exista frumos; b) proporţiile plac totdeauna şi orice alt element place numai atunci când apare îmbinat cu proporţiile juste; c) în schimb ele pot efectiv să fie diferite şi chiar trebuie să fie diferite, de vreme ce clădirile au caractere, dimensiuni şi amplasamente diferite; d) totuşi, deşi numai unele proporţii şi nu altele sunt frumoase prin ele însele, bunul gust poate şi trebuie să le selecţioneze; e) clădirile, ca şi orice alte lucruri frumoase, pot să placă şi plac nu numai aceluia care-şi dă seamă de ce îi plac. Îşi dau seama de faptul acesta numai oamenii educaţi, instruiţi. Chiar celor neinstruiţi le plac lucrurile frumoase din pricina proporţiilor, deşi nu ştiu că proporţiile sunt acelea care le plac. Ca şi anume teze ale lui Blondei, tezele finale ale lui Briseux fuseseră şi ele rezultatul unor discuţii, constituind oarecare concesii faţă de absolutismul estetic. Acum, deducţiile lui Briseux marcau epilogul disputei: Perrault nu mai trăia şi niciun arhitect nu mai ia pana ca să-i apere concepţiile. Briseux scrie chiar despre marea influenţă a lui Perrault, însă era o influenţă în materie de practică, nu de teorie a artei. Colonada de la Louvre creată de el era preţuită, însă curând şi pentru lung timp scrierile sale aveau să fie uitate. Faptul e cu atât mai curios cu cât veacului care începea îi corespundea mai puţin gustul pentru coloanele create de el şi mai degrabă concepţia lui

subiectivistă în materie de artă şi de frumos – concepţie nu numai păstrată, dar şi predominantă în decursul secolului. O apreciau nu atât arhitecţii, rămaşi în genere fideli tradiţiei academiste a lui Blondei, cât filosofii, care nici nu-şi aminteau că iniţiatorul teoriei lor fusese arhitect. Estetica subiectivistă a devenit dintr-odată firească şi unanim recunoscută. Ea încetase să mai fie limitată la arhitectură şi la proporţii, devenind o concepţie estetică generală şi foarte radicală: unii considerau, ca Perrault, nu numai că frumuseţea proporţiilor e de caracter subiectiv, dar că orice frumuseţe e subiectivă. A trebuit să se modifice argumentaţia: adepţii ei nu puteau să afirme că frumosul subiectiv se naşte din combinarea cu cel obiectiv, de vreme ce nu recunoşteau 305 existenţa nici unei frumuseţi obiective.

V. Iluminismul

Teza majoră a esteticii obiective a dăinuit deci veacuri îndelungi (deşi fusese mereu dublată de concepţia subiectivistă, uneori mai puternică, alteori neînsemnată). În fine, în secolul luminilor, victoria a rămas de partea subiectiviştilor. Această estetică află mulţi adepţi şi propagatori în Franţa şi încă mai mulţi în Anglia. Deja în primii ani ai veacului F. Hutcheson, în eseul său despre originea ideilor de frumuseţe şi virtute (*An Inquiry into the Origin of our Ideas of Beau-ty and Virtue*, 1725) demonstra că frumosul nu e o însuşire obiectivă, iniţială a lucrurilor (*primary qttality*), ci o „percepţie în intelect", că el nu e condiţionat de proporţii permanente, nu e limitat de principii raţionale. Idei similare au fost mai târziu dezvoltate de Hume (*Of the Standart of Taste*, deja citat, de E. Burke (*A philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*), de Gerard, Home, Alison, Smith. Revirimentul era complet: dacă până nu demult se părea că însuşirile estetice ale obiectelor *în mod*

evident sunt obiective, tot aşa acum, se spunea că *în mod evident* sunt *subiective*. Esteticienii voiau numai să deschidă ochii oamenilor, ca să vadă această evidenţă.

În fazele anterioare, adversarii obiectivismului – de la sofişti până la Witelo – puneau accentul mai ales pe relativitatea frumosului, iar oamenii iluminismului îl puneau chiar pe caracterul lui subiectiv, precum şi pe lipsa de generalitate a judecăţilor despre frumos; cei care erau raţionalişti în ştiinţă, nu erau raţionalişti în artă, judecând că aceasta are alte surse şi alte scopuri.

Curentul subiectivist în estetică i-a schimbat problematica: s-a încetat să se caute principii generale şi reguli ale frumosului şi ale artei, căci nu se mai credea în ele. În schimb, s-au depus eforturi a se descoperi substratul psihologic al fenomenelor estetice: imaginaţia, gustul sau pur şi simplu procesul asociativ al imaginaţiei? S-a ivit deci concepţia unui „simţ al frumosului”.

deosebit (*sense of beauty*). Şi s-a întâmplat un lucru curios: această concepţie a subiectiviştilor a procurat argumente tocmai adversarilor. Iniţiatorul ei, Hutcheson, a observat că un atare simţ are un caracter pasiv, iar dacă e pasiv, el înregistrează situaţia obiectivă a lucrurilor, frumosul obiectiv: chiar înainte de finele secolului, Price şi Reid utilizaseră această idee ca un argument în favoarea obiectivismului.

Tendinţele gândirii iluministe erau complexe. Pe terenul teoriei de artă se efectuase o mare cotitură, se ajunsese la triumful subiectivismului; iar în practica artei se petrecuseră concomitent alte două după 1750. Una din ele consta în revenirea de la baroc la antichitate, la un nou clasicism. Odinioară, la greci, arta clasică impusese o estetică obiectivistă; arta clasică a Renaşterii o susţinuse şi-o reînnoise; iar acum revenirea artei spre clasicism aducea iarăşi cu sine reînnoirea teoriei obiectiviste, a cărei

expresie era mai cu seamă opera lui Winckelmann despre arta antichităţii (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764). Un fapt deosebit e acela că manifestul său în favoarea obiectivismului apărea în acelaşi deceniu ca şi cele mai răsunătoare manifeste ale subiectivismului englez.

A doua cotitură în arta secolului al XVIII-lea a fost aceea către romantism, părând să meargă mină-n mână cu subiectivismul, căci pe primul plan impunea elementele de ordin emoţional ale trăirilor estetice şi pe cele individuale ale creativităţii. Dar în curând romanticii aveau să declare că arta şi mai ales poezia tind către adevăr (Nova-lis), conlucrează cu natura (Schlegel), pătrunde în realitatea lăuntrică (Jean Paul), e începutul şi sfârşitul cunoaşterii (Wordsworth: *„Poetry is the first and last ofall knowledgeu i*). Aceasta desigur nu mai era o teorie subiectivistă a artei.

4 Cf. R. Wellek, *A History*, *of Modern Criticism*, *1760 – 195*0, 1955, vol. II; W.J. Bate, *From Classic io Romantic*, 307 1949 § 5 – 6

Către finele acestui secol contradictoriu s-a ivit marea concepţie care tindea să concilieze obiectivismul cu subiectivismul estetic, scoţând în evidenţă ce era just şi într-unul şi-n celălalt.

Aceasta a fost opera lui Kant *Kritik der Urteil-skraft* (Critica puterii de judecare, 1790). Cunoscător al esteticii psihologiste a englezilor, formulând pe plan psihologic problemele de bază ale esteticii, Kant a găsit un răspuns, care totuşi limita înţelegerea strict subiectivă a trăirilor estetice. Trăirea şi delectarea estetică – afirma el – nu sunt prilejuite nici de simpla impresie, nici de judecata singură, ci de acţiunea lor combinată, sunt prilejuite de către obiectul ce izbuteşte să provoace acţiunea amândurora, iar delectarea noastră poate fi prilejuită doar de obiectul alcătuit în mod corespunzător cu propria noastră natură.

Când un asemenea obiect acţionează asupra noastră, atunci acţiunea lui e necesară şi generală; minţile omeneşti au aceleaşi capacităţi, deci e de la sine înţeles că obiectul care acţionează estetic asupra unui subiect, acţionează şi asupra altora. Această concepţie a lui Kant era foarte apropiată de relaţionismul profesat mai demult începând cu Vasile cel Mare şi până la Toma din Aquino. Istoria esteticii pare să demonstreze că, în această soluţionare pe calea de mijloc, problema subiectivismului şi a obiectivismului îşi găsea un deznodământ firesc.

Istoria nu s-a oprit decât fugitiv la soluţia kantiană. În veacul trecut, reflecţia estetică a înclinat către subiectivism – prin filosofia romantică – şi către obiectivism prin filosofia lui Herbart. Marile sisteme idealiste se situau, în felul lor, pe o poziţie obiectivă. În anii ’60 interpretarea subiectivistă a revenit prin aplicarea de către Fechner în estetică a metodelor psihologiei experimentale. Punctele lui de plecare evidenţiau – în trăirile estetice – prezenţa factorului asociativ, subiectiv, însă alături de acesta şi pe cel obiectiv, „nemijlocit”. Prin aceasta se realiza un anumit echilibru al ambilor factori. În evoluţia de mai târziu a esteticii psihologiste, factorul nemijlocit al lui Fechner a trecut pe-al doilea plan.

La răspântia secolelor al XIX-lea şi al XX-lea, a fost foarte puternic curentul, care trata frumosul ca fenomen exclusiv psihologic, nerecunoscând o altă estetică decât pe cea psihologistă. Ea şi-a găsit expresie în dizertaţia lui Jakub Segal, tipărită în „Przegląd Filozoficzny” sub titlul *Despre caracterul psihologic al problemelor de bază ale esteticii*, în care autorul însuma toate argumentele în favoarea subiectivismului estetic. În primul rând (după autor), nu există nicio trăsătură comună obiectelor frumoase, în schimb există trăsături comune ale atitudinii estetice faţă de obiecte. În al doilea, trăirea estetică e în

funcţie de raportul poziţiei estetice, care poate conferi oricărui obiect calitatea de estetic. În al treilea, însăşi noţiunea de obiect estetic e de natură psihologică – dacă nu în cazul unui tablou ori al unei opere arhitectonice, atunci vădit în cazul unui roman sau al unui poem. Această fundamentare a metodei subiective a fost aproape contemporană cu *Fundamentarea metodei obiective în estetică* a lui Michal Sobeski (1911), coincidenţă simptomatică în istoria acestei dispute acerbe. Însă ea a fost ultima, căci următoarea generaţie de esteticieni n-a mai întrebat *explicite* dacă valorile estetice sunt obiective ori subiective, asemenea întrebare părea să fie prea comună, imprecisă, învechită. Şi totuşi disputa durează. Sunt, ce-i drept, eforturi pentru apropierea – dacă nu chiar pentru concilierea punctelor de vedere, pentru găsirea unei juste proporţii între ambii factori, obiectiv şi subiectiv, însă totodată sunt apărate şi opinii extreme, mai ales în tabăra subiectivismului – şi anume, sub aspectul sociologismului: tot ce e frumos e în funcţie de orânduirea socială, orice regim social îşi are noţiunea proprie despre frumos; sau sub aspectul istorismului: frumosul e în dependenţă de situaţia istorică. Fiecare epocă îşi are frumosul 309 său. Sau sub aspectul convenţionalismului: frumoşul depinde doar de o convenţie general admisă şi convenţiile pot fi, au fost şi sunt diferite.

A mai apărut un punct de vedere: anume, renunţarea la soluţionarea vechilor întrebări. În sensul gândirii sceptice, întrebarea nu poate fi rezolvată, căci pentru aşa ceva nu există o metodă adecvată, iar în sensul nominalismului o teză ca aceasta: „În genere nu există o însuşire ca aceea de frumos ori de valoare estetică”, ar susţine că există numai expresii ca „frumos” şi „valoare estetică”, expresii „deschise”, uzitate curent, fără definiţie, aşa încât se pot aplica la orice 5. Atare punct de vedere,

cel mai nou şi desigur cel mai tipic pentru estetica contemporană, nu aparţine nici obiectivismului, nici subiectivismului estetic, deşi subiectiviştilor le este mai accesibil.

De ce în estetică problema subiectivismului şi obiectivismului a avut o soartă atât de variabilă şi complexă? Motivele sunt destul de numeroase.

Mai întâi, subiectivismul estetic şi-a făcut apariţia în diverse ipostaze. În antichitate, se interpreta frumosul ca o convenţie, în veacurile de mijloc ca rezultat al deprinderii, în timpurile mai noi ca efect al asocierilor. Cu aspecte tot atât de variate a fost şi obiectivismul estetic. Al doilea: problema caracterului obiectiv sau subiectiv al frumosului se rezolva nu numai printr-un simplu „da" ori „nu", dar şi – încă de pe vremea lui Socrate – prin pluralistul „şi da şi nu", sau – de la Vasile cel Mare – printr-o atitudine intermediară, relaţionistă, „nici da, nici nu". În atare concepţie frumosul nu mai e nici însuşirea obiectului, nici reacţia subiectului, ci raportul dintre obiect şi subiect. În al treilea rând, teza subiec

5 Cel mai radical punct de vedere e al lui M. Weitz şi W.E. Kennick. Principalele dizertaţii pe tema scepticismului şi nominalismului estetic sunt reunite în antologiile *Collecled Papers on Aesthetics* (ed. by. C. Barrett, 1955) şi *Aesthetics and Language* (ed. by. W. Elton, 1967).

tivismului s-a combinat în repetate rânduri cu teze ale relativismului, pluralismului, iraţionalismului sau scepticismului, creaţii ale unei aceleiaşi poziţii intelectuale minimaliste, deşi pe plan logic nu implică subiectivismul şi nici nu sunt implicate de el. De unde, o infinitate de concepţii: subiectivism cu sau fără relativism, relativism fără subiectivism reunit cu pluralismul sau fără el etc. Obiectivismul s-a combinat deopotrivă în decursul istoriei

cu alte teorii, generate pe fondul gândirii intelectuale maximaliste.

În fine, chestiunea subiectivism-obiectivism e o chestiune filosofică, una dintre acelea care de veacuri îşi caută argumente – şi argumente se găsesc, doar atât că ele nu sunt definitive. Acest caracter al problemei a făcut ca ea să nu poată găsi o rezolvare în mod general convingătoare, şi ca evoluţia ei să nu-şi afle un curs mai mult sau mai puţin reglementat şi armonios, ci să oscileze de la o extremă la alta.

7

FORMA: ISTORIA UNUI TERMEN ŞI A CINCI NOŢIUNI

Forma multipliciter dicilur (Despre formă se vorbeşte în mai multe înţelesuri) GILBERT DE LA PORREE

Puţini termeni au fost atât de durabili ca „formă”: el dăinuie din epoca romană. Şi puţini sunt atât de internaţionali: latinescul „forma” a fost acceptat în toate limbile. Neschimbat în italiană, franceză, spaniolă, portugheză, română, polonă şi rusă, cu o neînsemnată schimbare în alte limbi (fi „Forme”, engl. germ „Form”). Totuşi, polisemia lui e la fel de remarcabilă ca şi trăinicia. Latina „forma” înlocuise de la început doi termeni greceşti: „morfe” şi „eidos”, primul desemnând mai ales formele vizibile, celălalt – pe cele noţionale. Şi această dublă moştenire a contribuit în mod considerabil la polisemia variată a „formei” – înţeleasă de obicei exclusiv ca formă vizibilă sau mai amplu, cuprinzând şi formele literare. În limba curentă şi în aceea a artiştilor ea este de regulă înţeleasă nu tocmai la fel ca-n limbajul filosofilor, adesea foarte special, ca de pildă la Aristotel sau la Kant.

În mod obişnuit sunt menţionate patru contrarii ale formei: conţinutul, materia, obiectul reprezentat şi tema.

Desigur aceste patru contrarii există, chiar şi mai multe. Multiplicitatea lor indică pe aceea a semnificaţiilor termenului: dacă contrariul formei e conţinutul, aceasta înseamnă că forma desemnează aspectul lucrului, dacă contrariul e materia, atunci forma înseamnă înfăţişarea exterioară; iar dacă acest contrariu e elementul, atunci forma echivalează cu alcătuirea, cu sistemul.

Istoria esteticii evidenţiază cel puţin cinci sensuri diverse, importante pentru înţelegerea artei. Iată cele cinci noţiuni diferite desemnate cu aceeaşi denumire de „formă”.

1) Forma înseamnă *alcătuirea părţilor*. Pentru mai multă claritate o vom numi *forma A*. Contrariul sau corelatul ei sunt în cazul de faţă elementele, părţile componente, părţile pe care le întruneşte forma A, reunindu-le într-o unitate integrală. Forma porticului e o alcătuire de coloane, melodia – una de sunete.

2) Forma se numeşte ceea ce e *prezentat direct simţurilor*: în consideraţiile de faţă ea va fi desemnată ca *forma B*. Contrariul şi corelatul său e conţinutul. În acest înţeles, sunetul cuvintelor unei poezii ţine de formă, iar sensul lor – de conţinut.

Ambele aceste sensuri ale formei sunt adesea echivalate, însă nejudicios. Forma A e o abstracţie; o operă de artă niciodată nu e o simplă alcătuire, ci totdeauna o anumită alcătuire, o anumită ordine a părţilor. În schimb, forma B este ex*definitione* concretă, de vreme ce e „prezentată simţurilor”. Că formele şi B pot fi îmbinate şi că denumirea de „formă” poate desemna o alcătuire, un sistem (forma A) a ceea ce se prezintă direct simţurilor (forma B), e o altă chestiune: e cumva o formă la puterea a doua.

3) Forma e limita sau *conturul* obiectului. E ceea ce noi vom numi *forma C*. Contrariul corelat al acesteia e

materia, materialul. În acest înţeles, foarte uzitat în vorbirea curentă, forma e similară, însă câtuşi de puţin identică cu forma B: căci acesteia îi aparţin în mod egal culoarea şi desenul, pe câtă vreme formei C îi aparţine numai desenul. Noţiunile A, B, C, folosite în estetică sunt – ca să zicem aşa – propriile ei produse, în schimb, celelalte două noţiuni ale formei s-au născut pe tărâmul filosofiei şi de-aici au trecut la estetică.

4) Una din ele – s-o numim *forma D* – s-a datorat lui Aristotel şi nu-i altceva decât *esenţa noţională* a obiectului: e o altă denumire aristotelică a termenului „*entelehia*” (starea de desăvârşire). Contrariul şi corelatul ei sunt trăsăturile întâmplătoare ale obiectului. Majoritatea esteticienilor de astăzi se dispensează de atare noţiune a formei; dar nu totdeauna a fost aşa. În istoria esteticii noţiunea formei D e tot aşa de veche ca şi a formei A, precedându-le chiar pe şi C.

5) în fine, *forma E* a fost utilizată de Kant. În ochii lui şi-ai urmaşilor lui ea era acelaşi lucru cu *aportul intelectului*, în raport cu obiectul cunoscut. Contrariul şi corelatul acestei noţiuni kantiene este ceea ce nu e produs şi prezentat de intelect, ci de către o experienţă exterioară.

Fiecare din aceste cinci noţiuni ale formei îşi are istoria sa. Ele vor fi înfăţişate pe rând – limitate totuşi la estetică şi la teoria artei. Înţelesul lor a fost însă lărgit în mod considerabil: istoria descriptivă a celor cinci forme va ţine seama nu numai de cazurile când aceste noţiuni fuseseră cuprinse în denumirea „formă”, ci şi de acelea când noţiunile date se ascundeau sub alte denumiri, sinonime ale „formei”, ca „figura” sau „species” în latină, *chip*, *aspect*, *înfăţişare* etc. În alte limbi. Termenul „formă” a avut dintotdeauna multe sinonime şi nici nu se putea altfel, dată fiind multiplicitatea sensurilor expresiei.

Consideraţiile noastre nu cuprind aici numai istoria noţiunilor, ci întrucâtva şi *teoria* formei. Va fi luată în discuţie nu numai întrebarea când şi-n ce sens a apărut „forma" în teoria artei, ci şi întrebarea: când şi-n ce sens ea a fost considerată drept un factor esenţial în artă.

I. Istoria formei A

Termenii, prin care vechii greci desemnau frumosul, echivalau cu selecţionarea, organizarea sau proporţia părţilor. Pentru frumosul vizual, pentru operele de arhitectură sau sculptură, principalul termen era *„simetria"*, pentru frumosul de ordin acustic – *„armonia11* sau acordul sunetelor. Cu aceeaşi semnificaţie era uzitat deopotrivă termenul *„taxis"* sau *„ordine"*. Toate erau în antichitate sinonime ale formei, îndeosebi ale formei A, adică *al* sistemului – denumiri ce nu erau întâmplătoare, grecii fiind convinşi că frumosul (în special vizual şi auditiv) *rezidă* în sistemul şi proporţiile părţilor, în formă. Aceasta era principala şi Marea lor Teorie estetică. Teoria aceasta – după mărturia lui Aristotel

— Se născuse printre pitagoreici, desigur în secolul al V-lea î.e.n. – şi anume sub acest aspect: frumosul rezidă în simpla şi precisa proporţie a părţilor. Strunele sună armonios atunci când lungimea lor corespunde unor raporturi numerice simple ca de pildă: 1: 2 (octava) sau 2: 3 (cvinta). Porticul unui templu e perfect dacă înălţimea, grosimea şi dispunerea coloanelor sunt conforme modulului admis (de ex. arhitecţii templelor dorice admiteau ca raport adecvat al grosimii coloanelor faţă de intervalul dintre ele, 5: 8). La fel, un om e frumos ca o statuie dacă are proporţii juste (sculptorii cereau ca raportul dintre cap şi trunchi să fie 1: 8, iar între frunte şi faţă 1: 3).

Convingerea că frumosul atârna de proporţii era exprimată de către filosofii pitagoreici în formula cea mai

generală: „ordinea şi proporţia sunt frumoase” (Stobaios, *Ekl*, IV 1.40 H). „Orice artă

— Spuneau ei – se naşte din număr”. Există deci o proporţie atât în sculptură ca şi-n pictură. Vorbind în general, orice artă e un sistem de percepţii, iar sistemul e un număr, deci se poate spune pe bună dreptate: „datorită numărului, totul arată frumos” (Sextus Empiricus, *Adv. math.*, VII. 106).

Punctul de vedere pitagoreic a fost păstrat de Platon: „Respectarea măsurii şi proporţiei e totdeauna frumoasă” (*Phileb.*, 64 *E*). „Urâţenia nu e nimic altceva decât lipsa de măsură” (*Sophista*, 22 *A*). La fel judeca lucrurile Aristotel (*Poet.*, 1450 b 38 J: „Principalele specii ale frumosului sunt: sistemul exact, proporţia şi forma bine definită”. Nu altfel judecau stoicii: „Frumuseţea trupului constă în proporţia membrelor, în reciprocitatea lor şi-n raport cu întregul şi la fel se petrec lucrurile cu frumuseţea sufletului” (Stobaios, *Ekl.*, II. 62.15). Tot aşa afirma Cicero (*De off.*, I 28.98,): „Frumuseţea trupului acţionează asupra văzului prin alcătuirea armonioasă a membrelor”. Din cele şase virtuţi ale arhitecturii menţionate de Vitruvius (*De ar eh.*, I 2.1.) măcar patru – *ordinatio*, *dispositio*, *euryth-mia* şi *symmetria* – constau în alcătuirea justă a părţilor. Rareori o teorie generală a fost admisă în mod atât de general şi-atât de îndelung. Un istoric al esteticii din veacul trecut, R. Zim-mermann (*Geschichte der Ästhetik*, 1858, p. 192 j scria că „principiul artei antice a fost forma”. E adevărat, şi chiar în această accepţiune a formei: ca sistem şi ca proporţie a părţilor.

Situaţia privilegiată a formei-sistem a fost luată în discuţie abia către declinul antichităţii, în veacul al III-lea e.n., mai ales de Plotin (*Enn.*, I 6.1. ŞI VI *1.22*). El nu tăgăduia că frumosul îşi are temeiul în proporţia părţilor; în schimb nega faptul că frumosul ar consta numai în

aceasta. Căci dacă ar fi aşa, atunci ar fi frumoase doar obiectele compuse, pe câtă vreme pot fi frumoase şi cele simple: soarele, lumina, aurul. Deci frumosul – după Plotin – constă nu numai în proporţie, ci şi-n strălucirea obiectelor. De unde, forma (a), fără să-şi piardă poziţia privilegiată în teoria artei, îşi pierdu totuşi exclusivitatea.

Însă estetica veacurilor de mijloc se înfăţişa sub două aspecte. Sub unul din ele, conform cu tradiţia greacă antică, se afirma că frumosul şi arta constau în formă. E ceea ce s-a susţinut şi s-a continuat de către Augustin, care scria (*De ord.*, Despre ordine II 15, 42 j: „Place numai frumosul, din frumos numai formele, din forme – proporţiile, din proporţii – numerele". Niciun grec din epoca clasică n-a exprimat această concepţie antic-elenică mai lămurit decât acest părinte al bisericii. În alt loc (*De vera rel.*, XII

12) acelaşi scria: „Nu există un lucru bine întocmit care să nu fie frumos". Şi încă (*De musica*, VI 12.39 J: „Lucrurile frumoase plac din pricina numărului inclus în ele". Şi în fine (*Denat. boni*, *3*): „Cu cât lucrurile posedă în mai mare măsură proporţie, formă şi ordine, cu atât sunt mai bune". Acest triplet – *modus*, *species*, *ordo* * – a devenit formula esteticii medievale şi ca atare ea a dăinuit o mie de ani. A fost repetat clar în veacul al XIII-lea de marele compendiu scolastic cunoscut sub denumirea de *Summa Alexandri* (II, p. 103): „Un lucru poate fi frumos pe lume dacă posedă măsură, formă şi ordine, *modum*, *speciem et ordinem*". Erau cele trei sinonime a ceea ce numim astăzi formă (a).

Principalul termen medieval pentru forma A era „*figura11* (de la fingere – a forma, a închipui). Abélard (*Logica ingr.* ** p. 236 o definea ca o alcătuire a trupului (*compositio corporis*) atât al modelului cât şi-al statuii. Însă expresia „forma" era deopotrivă uzitată în aceeaşi

accepţiune – şi încă de timpuriu, căci deja în veacul al VII-lea Isidor din Sevilla în ale sale *Differentiae* punea faţă-n faţă termenii „*figura*” şi „*forma*”. În veacul al XÂI-lea, Gilbert de la Porree (*În Boethii* de *Trin.*, în legătură cu lucrarea lui Boetiu despre Treime, ed. 1570, p. 1138) scria: „Despre formă se vorbeşte în multe înţelesuri, printre altele şi-n acela de figură a trupurilor”. Tratatul *Sententiae divinitatis* (*Tract.*, I. 1, ed. Gayer, p. 101) din acelaşi secol, distingea forma noţională (va fi vorba de ea ca formă D) şi forma vizuală (forma A). Clerambault din Arras (*Expos. super Boethi De trin.*, *Tp.* 91, Expunere despre lucrarea lui Boetiu) … odefinea astfel: înlucrurilemateri ale „forma e alcătuirea corespunzătoare”. Alain de Lille (Anti*claudianus, Co*nt*ra lui Cla*u*dian, Mi*gne, vol. 210, p. 534) menţionează ca sinonime: formă, înfăţişare (figură), măsură, număr, legătură. Ceea ce în antichitate purta numele de simetrie, armo

— Măsură, formă ordine (ordonare) (n.tr.). ** Logica „ingredientibus”, adică „pentru începători”.

ale, proporţie, acum se numea formă. Konrad din Hirschau (ed. Huygens, XVII) definea forma ca o alcătuire exterioară (*exterior dispositio*) şi o considera sub aspectul numărului sau proporţiei, sau al dimensiunii sau al mişcării.

Aşa au rămas lucrurile până la finele Evului mediu. Duns Scotus (*Super praed.*, Despre categorii q. 36 n. 14) preciza: „Forma şi figura sunt alcătuirea exterioară a lucrurilor”. Iar Okham (*Expos. aurea*, Expunerea de aur p. 94J: „Figura, forma […] desemnează o anumită şi precisă ordine a părţilor”. Pe câtă vreme antichitatea, precum şi Evul mediu timpuriu, având în vedere ceea ce astăzi numim formă (în sensul A), vorbeau despre proporţie, măsură, ordine, uzitind relativ rar expresia „formă”; pentru Duns Scotus şi pentru Ockham aceasta era deja o

terminologie curentă: formă = figură.

Relativ curând, forma a pătruns în limbajul artei sub aspectul de adjectiv, *„formosus”*, desemnând ceea ce e bine format, modelat, frumos; el mai includea şi o apreciere estetică: era manifestarea recunoaşterii veacurilor de mijloc pentru noţiunea de formă. Din aceasta deriva substantivul *„formositas”*, adică formă agreabilă, înfăţişare armonioasă, frumuseţe. La fel exista adjectivul *„deformis”*, lipsit de formă, urât. La Bernard dellair-vaux (*Apoi. ad Guillelmum* *, Migne, 915) apare următorul joc de cuvinte: *„ormosa deformitas”* şi *„deformis formositaa”*: aşa numea el frumosul îndoielnic al artei timpului său: diformitate frumoasă, frumuseţe diformă.

Într-o a doua ipostază, estetica medievală a mers pe urmele lui Plotin şi i-a acceptat concepţia dualistă despre frumos, concepţie fundamentată pe ideea de formă, însă nu numai pe aceasta. În prima ipostază, cel care-o vehiculase fusese Augustin, acum era Pseudo-Dionysios, căruia îi aparţine cunoscutul dublet: proporţie şi strălucire, *euarmostia şi aglaia* (coeziune şi strălucire).

— Titlul complet: *Apologie în favoarea lui Guillaume de Saint-Thierry* (n. traci.).

consonantia şi *claritas* (armonie sau concordanţă şi strălucire). Această concepţie îşi avea şi ea numeroşi adepţi la momentul culminant al scolasticii. Robert Grosseteste (*Hexaemeron*, Cele şase zile, 107 *V*) definea frumosul ca proporţie, cu toate că despre frumuseţea luminii scria: „nu sălăşluieşte nici în număr, nici în măsură, nici în pondere”. Înaintea tuturor, Toma din Aquino s-a alăturat acestei concepţii. Chiar în opera sa timpurie, comentariul la opera *De divinis nomi-nibus* a lui Dionysios Areopagitul (c. IV, lect. 5), el scria că un lucru e numit frumos atunci când, pe de-o parte, posedă strălucire trupească ori spirituală, iar pe de alta, dacă e construit

după proporţia cuvenită. Iar in Summa *theologia e* (Il-ae, II-a 180 a. 2 ad 3) s-a exprimat şi mai lapidar: „*Frumosul sălăşluieşte întru strălucire şi proporţiei*: (*pulchrum consistă în quadam claritate et proportione*).

Aceste două curente ale esteticii în raport diferit faţă de forma A s-au păstrat până la vremea Renaşterii. Linia trasată de către Pseudo-Dionysios a fost păstrată de către Academia platoni-ciană din Florenţa. Marsilio Ficino, spune în comentariul său la *Banchetul* lui Platon (V, 1): „Sunt unii care consideră frumosul ca un sistem al părţilor componente, sau pentru a folosi propriile lor cuvinte, concordanţa şi proporţia [...] Noi nu acceptăm opinia lor, căci un sistem de acest gen apare numai în obiectele compuse şi-n acest caz niciun lucru simplu n-ar putea fi frumos. Pe câtă vreme culorile pure, lumina, sunetele izolate, strălucirea aurului şi argintului, ştiinţa, sufletul, le numim frumoase şi cu toate acestea sunt lucruri simple". Concepţia era în acord cu aceea a lui Plotin şi cu a adepţilor săi medievali. La fel s-a exprimat Pico della Mirandola. Totuşi în epoca Renaşterii, exponenţii acestei concepţii dualiste au fost în minoritate. Din nou a precumpănit teoria clasică: frumosul rezidă exclusiv în sistemul şi proporţia părţilor, exclusiv în formă (a). Aşa s-au petrecut lucrurile începând cu Alberti 319 (De r*e* a*ed* „*V,* 2 şi II 5, care a dat tonul teoriei renascentiste despre frumos şi artă: „Frumosul e armonia tuturor părţilor îmbinate între ele", „frumosul e acordul şi potrivirea deplină între părţi", ceea ce Alberti numea „concer*to" (în* sens de acord), „consen*so", „co*nc*ordanţia", „co*rris*pon-denza" şi m*ai cu seamă în latineşte „concin*nitas" *, t*ermen devenit cel mai tipic pentru forma perfectă, de la Renaştere încoace. Totuşi Alberti (ibid., IX 5) a mai folosit şi alte denumiri: „ordine", „*nu*mero", „*gr*ande*zza*", „*co*lloc*atione" (ita*l. collocazione = aşezare, plasare exactă)

şi forma.

Urmaşii lui n-au pierdut prea mult timp ca să analizeze forma ca proporţie şi armonie – lucrul li se părea simplu şi clar, în schimb, ei confirmau faptul că numai forma decide caracterul frumosului. Cardinalul Bembo scria (*Asolani*, 1505J: „Frumos este trupul ale cărui membre păstrează între ele o proporţie, precum şi sufletul ale cărui virtuţi au între ele o armonie”. Marele Palâadio (*I quattro libri*, 1570, I l.p. *6*) vedea preeminenţa arhitecturii în „forme belle e regolate”. Iar filosoful matematician Cardano (*De subtilitate*, 1550, p. 275) la întrebarea: ce efrumosul? răspundea: „Lucrul recunoscut ca perfect şi căruia numai cu privirea îi recunoaştem simpla proporţie”.

Practica Renaşterii – şi natural a lui Albert însuşi, precum şi-a lui Palâadio, dar şi a altor arhitecţi, sculptori, pictori – a fost în acord cu această teorie. La mijlocul veacului trecut, când începuseră a fi întreprinse studiile istorice despre artă, una dintre primele realizări pe-acest tărâm a fost demonstrarea de către Thiersch şi Burckhardt (*Die Geschichte der Renaissance în Italien*) a teoriei ce susţinea că arhitectura Renaşterii a operat permanent cu aceleaşi proporţii. Aceasta implica convingerea că de proporţie şi de formă depindea perfecţiunea operelor de artă. Pentru filosofii şi artiştii Renaşterii, această convingere

— La Cicero, termenul înseamnă dibăcie, măiestrie, în gj ijire; Ia alţi autori latini desemnează şi calitatea une topmiri exacte şi regalate (n. trad.). 3

a constituit o dogmă la fel de statornică precum fusese în antichitate. Aceeaşi concepţie despre arta fundamentată pe formă s-a păstrat şi în Franţa secolului al XVII-lea, formulată fiind mai cu deosebire de către Poussin. Încă mai evident a fost expusă de către Academie, punându-se un accent special asupra *regu*lilor obligatorii

pentru realizarea formei, aşa cum citim la teoreticienii timpului, ca Felibien, Bosse, Du Fresnoy, Testelin1. Clasicul arhitecturii, Fr. Blondei, a proclamat concepţia clasică în al său *Cours d'architecture* (V Pârtie, Livre V, eh. XIX, p. 785): într-o construcţie, esenţiale sunt «*Vordre*, *la situation*, *Varrangement*, *la forme*, *le nombre*, *laproportion*.» * Primatul formei în sensul sistemului părţilor, îndeosebi al sistemului simplu, transparent, susceptibil de-a fi desemnat printr-un număr, a slăbit cumva în secolul al XVIII-lea printre curentele romantice. Totuşi, esteticianul tipic al acestui secol, J.G. Sulzer în a sa istorie a artelor frumoase (*Allgemeine Theorie der schonen Kiinste*, 1771/4J definea forma ca „modul în care varietatea e îmbinată într-un întreg" şi susţinea că „*formele*", din pricina *forţei estetice* pe care-o posedă, „constituie principalul obiect al artei desenului". Convingerea în ponderea estetică a formei s-a afirmat încă spre finele secolului în cadrul noului clasicism, în scrierile lui Winckelmann (*Werke*, IV 49) şi-ale lui Quatremere de Quincy (*Consider-ations sur Vart du dessin*, 1791, p. 66). Acesta declara că autenticul frumos „e geometric". Şi independent de curentele artei, de oscilaţiile lor de la clasicisme la romantisme, Kant scria în 1790 (*Kritik der Urteilskraft*, § 52) că „în orice artă frumoasă momentul esenţial constă în formă şi nu în materia sentimentului".

1 A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, 1909; H. Lohmüller, *Diefranzosische Theorie der Malerei im XVII Jahrhundert*, 1933; W. Tatarkiewicz, *Histo na estetyki*, III, 1968. V. trad. rom. (*Meridiane*, 1978), vol. IV, partea a II-a, cap. VI, § 3 şi urm. Passim).

— Ordinea, amplasarea, aranjamentul, forma, numărul, 321 proporţia (în fr. În text – n.tr.).

În prima jumătate a veacului trecut, frumuseţea ideală, „idealische Sehonheit", i-a distras pe esteticieni de

la noţiunea de formă, dar pentru scurt timp. Termenul, noţiunea, denumirea formei (a) au revenit în estetica lui Herbart şi mai cu seamă la elevul său Zimmermann; întreaga sa estetică (1865) era concepută ca „Form-Wissen-schaft", o ştiinţă a formei chiar în sensul formei A, adică în sensul raportului reciproc al elementelor.

Când teoreticianul englez în materie de artă contemporan cu noi, R. Fry, scrie că realizarea vremurilor noastre e „evidenţierea relaţiilor formale", comite o greşeală din punct de vedere istoric: căci tocmai cu acestea s-a înfiripat estetica greacă. E adevărat că secolul nostru, în unele curente ale artei şi teoriei de artă a, pus *din nou* pe primul plan forma în diversele accepţiuni ale acestui cuvânt, în special în sensul A. E ceea ce au făcut mai ales Witkiewicz (*Noi forme în pictură*, 1919), şi formiştii polonezi, Clive Bell în Anglia (*Art*, 1974) ca şi Roger Fry (*Vision and Design*, 1920,). Acesta din urmă îşi fundamenta teoria după cum urmează: emoţiile generate de arta figurativă se destramă foarte repede, pe câtă vreme cele corelate cu sentimente care persistă şi nu slăbesc, nu se destramă – aceste sentimente sunt cele generate de raportul pur formal (*what remains, what never grows less nor evaporates, are the feelings dependent on the purely formal relation*). El explica faptul prin aceea că există o deosebită „delectare în percepţia ordinii, în caracterul necesar al relaţiilor" (*inevilability în relation*). Alţi artişti şi teoreticieni ai timpurilor noastre vorbesc la fel, deşi utilizează altă terminologie. În loc de „formă", spun de ex. „invarianţi". Le Corbusier scria în „Esprit nou-veau" (1921), că scopul artei e „[*de*] *prendre conscience des invariants*" şi că «*la science et l'art ont Videal commun de generaliser, ce qui est la plus haute fin de l'esprit*». Când sculptorii

— Adică sunt cele „ce rămân permanent, nu slăbesc

niciodată şi nu se destramă; sunt sentimente depinzând de *o relaţie pur formală*" (n. a. – subl. În original).

Gabo şi Pevsner (în *Manifestul* din 1920) spun că artistul se desparte violent de tot ce-i intim-plător şi local pentru a păstra „ritmul constant al forţelor", nu fac decât să repete în altă terminologie vechea teorie a formei (a). Dintre cei ce, în secolul nostru, s-au ocupat şi se ocupă cu forma în artă, unii, că E. Monod-Herzen (Prin*cipes de la morphologie generale*, I, 1956J îi dau o interpretare pur geometrică, alţii, ca M. Ghyka (*Le nombre d'or*, 1939 j, îi conferă una ocultă. Ambele interpretări fuseseră cunoscute pitagoreilor din antichitate: însă aplicarea generală a ponderii speciale a noţiunii de formă aşa cum era înţeleasă în teoria antică a artei, în secolul nostru e proprie doar câtorva curente, în schimb ea e mai radicală şi mai polemică. Odinioară, ea dădea expresie unei arte ce exista realmente, acum constituie un manifest dirijat împotriva artei existente. Pe vremuri, termenul „formă" şi sinonimele sale erau suficiente, acum au apărut „formismul" şi „formalismul".

Esteticianul american K. Aschenbrenner (*Formă şi formalism*, 1969 soluţionează astfel disputa contemporană despre formă: Forma (a) nu decide singură acţiunea estetică a operei (căci elementele au un rol similar), în schimb ea singură poate fi analizată în mod adecvat şi deci numai ea e adevăratul obiect al *teoriei* estetice. Iată prin urmare noua soluţie a vechilor probleme. Privind cu două milenii în urmă, vedem că forma (a) a însemnat fie acelaşi lucru ca şi *sistem în genere*, fie sistem organic, frumos, armonios – de unde sinonimele *symmetria*, *concordanţia*, *concinnitas*. Sau mai înseamnă sistem raţional, exemplar, regulat, exprimabil în numere – aşa cum a fost concepută îndeosebi la pitagorei sau la Augustin – de unde diversele sinonime greceşti şi scolastice ale formei. Însă o analiză

mai exactă distinge forma A (indiferent ce sistem) de forma A 1 (sistem regulat, armonios). Tocmai datorită lui A 1, noţiunea de formă A a dăinuit în teoria artei atât de îndelung şi a ocupat o 323 poziţie privilegiată.

Asocierea noţiunii formei A numai cu noţiunea formei A 1 (în sensul că numai *forma cu deosebire valoroasă* merită numirea de formă) poate fi observată în multe domenii: luăm deocamdată un exemplu din cel al paleografiei 1 atins 2. Un anumit tip de scriere din veacurile XIII-XIV e numit „*litiera formala*”, însă numai acela folosit la transcrierea textelor biblice, liturgice, având un caracter oarecum solemn. Iar în scrierea curentă, obişnuită (*litiera cursiva*), a apărut în jurul lui 1400 o variantă mai nobilă, caligrafică – şi aceea, dar numai aceea, se numeşte „*cursiva formata*”.

Termenul *structură*, des întrebuinţat astăzi, e apropiat de semnificaţia formei în sensul A. El desemnează doar formele neîntâmplătoare, formate *dinăuntru*, datorită forţelor interne. În această accepţiune, se vorbeşte îndeosebi despre structurile biologice sau geologice; relativ de curând termenul şi noţiunea şi-au aflat o aplicare în teoria limbii şi-n teoria artei, mai ales a artei literare. Aceasta exprimă punctul de vedere conform căruia operele literare posedă forme nearbitrare, ci generate prin efectul unor legi şi procese naturale. Deci, dacă structurile trebuie asociate speciei formelor, atunci e vorba de forme apropiate de A şi mai ales de A 1, fiind totuşi de-un caracter propriu, *sui generis*; se cere, prin urmare, să le găsim un alt simbol: *forme Ă2*.

Concepţia că numai forma e importantă sub raport estetic s-a numit formalism. Formularea clasică, provenind de la R. Zimmermann (1865), sună astfel: „Lucrurile simple nici nu plac, nici nu displac. În cele compuse place sau displace în mod exclusiv forma. Părţile, abstracţie

făcând de formă, materia lucrurilor, sunt indiferente. În aceste trei enunţuri rezidă fundamentul esteticii". Aici forma e înţeleasă în sensul A. Formalismul, ca obiect de discuţie în timpurile mai aproape Exemplul mi-a fost dat de către prof. J. Karwasiiiska (n.aut.).

piate nouă, o înţelege mai cu seamă în alt mod, ce va fi numit aici forma B.

II. Istoria formei B

Pe câtă vreme forma în prima sa accepţiune (a) a însemnat acelaşi lucru ca şi termenul de sistem, în a doua (B) înseamnă *aspectul* obiectelor. În prima accepţiune, corelatele formei erau componentele, elementele, părţile, anumitele culori în pictură ori sunete în muzică; în a doua, corelatele sunt conţinutul, sensul, semnificaţia. Cunoscutul enunţ: „nu există culori frumoase, ci e frumoasă numai combinaţia lor", e de fapt un elogiu al formei A, iar paradoxul popular pe vremuri: „o căpăţână de varză poate îi la fel de frumoasă ca şi capul unui sfânt", era elogiul formei B. Pictorii impresionişti au pus accentul pe forma – aspect, iar cei abstracţionişti pe forma – sistem. Cei doi Witkiewicz, tatăl şi fiul, erau partizanii formei în artă, însă tatăl era al formei-aspect, iar fiul mai cu seamă al formei-sistem.

Ambele noţiuni au fost adesea combinate – şi chiar în zilele noastre. Totuşi, deja în veacul al XIII-lea sfântul Bonaventura în *Maximele* sale (IV *Sent*. D. 48 a 2 q 3) le-a separat (sub denumirea de „*figură*", sinonim al formei) în mod clar: „Sensul formei e dublu, mai întâi – e un *sistem închis de linii, al doilea – e aspectul exterior al lucrurilor*" (*Figura dicitur* [...] uno *mod*o *dis*p*osilio exclau*s*ione Une*a*rum... secu*ndo *modo ex*t*erio*r *rei fac*i*es* s*ive pul*c*hri*t*udo), cu al*te cuvinte ea constituie „frumuseţea".

A. Sofiştii din antichitate au fost primii care au deosebit forma B şi i-au evidenţiat ponderea. Au efectuat

aceasta pe terenul artei cuvântului: în poezie, ei separau anume „sunetul cuvintelor” de „conţinutul important”. Prin „sunetul cuvin-325 telor” – şi deopotrivă „frumoasele ritmuri şi bogăţia rostirii” – înţelegeau ceea ce noi numim forma poeziei, mai ales forma B.

Diferenţierea formei de conţinut a fost păstrată de poetica elenismului. Definiţia lui Poseidonios deosebea în poezie vorbirea însăşi de semnificaţia vorbirii, de creaţia semnificantă (*semantikon poiema*). A existat şi punerea faţă-n faţă (Philodemos, *De poem*, V) a „rostirii” (lexis) şi a „obiectului” (*pragma*). Cel puţin, de la De-metrios încoace (*De elocutione*, 75 Despre modul de exprimare a fost cunoscută şi uzitată o altă formulă de opunere a conţinutului şi formei: „despre ce vorbeşte opera” (*ta legomena*) şi „cum vorbeşte” (*pos legetai*). Această formulă era cea mai generală şi mai elastică. Şi chiar în veacul al III-lea al erei vechi existau scriitori care, în acest sens, erau formalişti. Filodemos în cartea a V-ea a poeticii sale (*Ober die Gedichte*, V, ed. Jenseni redă fraza lui Andromenides din acel veac: „Problema nu e să se spună ceea ce încă nimeni n-a spus, ci să se spună aşa cum nu e nimeni în stare să spună”.

Unele şcoli din antichitatea târzie nu numai că distingeau în arta cuvântului forma-rostire, dar îi dădeau o importanţă deosebită, descoperind în ea esenţa însăşi a acelei arte şi chiar în sensul cel mai strict, în acela al interpretării pur acustice. Cicero şi Quintilian socoteau că în arta cuvântului importantă e *judecata urechii* (*aurium judicium*); şi chiar înaintea lor, în veacul al III-lea î.e.n., unii învăţaţi greci ţineau seamă exclusiv de judecata aceasta. S-au păstrat numele acestor formalişti antici; dintre aceştia, Krates afirma că versurile bune se deosebesc de cele rele în mod exclusiv prin sunetul plăcut, iar Herakleodor, în chip mai lămurit (şi reunind forma A cu

formab), vedea proeminenţa versurilor bune în alcătuirea delectabilă a sunetelor (Philodemos, *Voi. Herc*, Sulurile găsite la Herculanum, 2 XI 165). În poezie ei nu numai că opuneau conţinutului forma, însă chiar o socoteau pe aceasta mai presus de conţinut.

Evul mediu a separat încă şi mai net forma poetică de conţinutul poetic: a fost meritul scolasticilor, maeştri în arta denumită „deosebirea termenilor" (*distinctio terminorum*). Dar încă mai de timpuriu, în jurul anului 600, înainte de epoca scolasticii, Isidor din Sevilla (*Sententiae*, ÎI 29, 19) deosebea în poezie aranjamentul cuvintelor (*compositio verborum*) de gândirea ce exprimă adevărul (*sententia veritalis*), deci distingea forma (B) de conţinut. Scolasticii, cel mai adesea, puneau faţă în faţă forma şi conţinutul – adică, pe de o parte factorul *exterior*, de cealaltă factorul *intern* al poeziei. Conţinutul era numit cugetare lăuntrică (*sententia interior*), iar forma, podoabă exterioară a cuvintelor (*superficialis omatus verborum*). Ei deosebeau un dublu aspect al formei: de o parte cea pur senzorială şi anume cea acustică, desfătând auzul (*quae mulcet aurem*) sau, altfel spus, muzicală, dulceaţa cântecului, a poeziei lirice (*suavitas canlilenae*); de cealaltă, forma intelectuală sau imaginativă, modul de exprimare (*modus dicendi*), cuprinzând tropii şi figurile de stil, dar mai cu seamă având un caracter optic, vizual, făcând apel la imagini şi constituind latura *plastică* a poeziei. În special, Mathieu de Vendôme a dezvoltat studiul acestor diferenţieri (*Ars versificatoria*, p. 153). Atât „*ornatus* ver*borum*" cât şi „*modus dicendiu* se încadrau în ceea ce investigaţiile actuale numesc forma B. În poetica medievală, conţinutul avea şi el un sens dublu, cum s-a văzut mai sus, *sententia interior*, cuprinzând pe de-o parte *fondus rerum* (tema, fondul operei) şi închegarea întâmplărilor descrise în opera dată, iar pe de alta –

nucleul ideatic, sensul religios sau metafizic. Poetica medievală distingea deci forma de conţinut; dar îndeobşte nu folosea termenul „formă” (acesta fiind rezervat pe-atunci noţiunii pe care aici o desemnăm drept forma D).

Tot atât de precis a separat conţinutul de formă poetica Renaşterii, deosebindu-le sub denumirile de „verba” cuvinte şi „res” lucruri. În conţinut

327 se includea ideea creatoare (*inventio*) şi gândirea (*sententiae*), iar în formă, rostirea (*elocutio*). Unii scriitori, ca Fracastoro şi Castelvetro, numeau forma „unealtă” (*stromento*), exprimând astfel convingerea că rolul ei e pur auxiliar.3 Alţii, ca Robortello, vedeau adevărata menire şi valoare ale poeziei chiar în cuvintele frumoase, adecvate, alcătuite în chip corespunzător, adică – în formă. Poziţia formei a devenit mai solidă în estetica literară a manierismului; la drept vorbind, unul dintre curentele lui numit „*conceptismo*” îşi propunea drept ţel subtilitatea *gândirii* (prin urmare, conţinutul), însă un alt curent, „*culte-ranismo*” punea accentul pe ingeniozitatea şi subtilitatea *limbajului* (deci a formei) (B. Gracián, *La agudeza y arte del ingenio*, 1648). Totuşi, chiar dacă manierismul literar punea faţă-n faţă – mergând pe urmele lui Demetrios – „forma” şi „conţinutul”, adică „ceea ce e spus” şi „cum este spus”, toate curentele manieriste se preocupau în mod exclusiv de formă. Că expresia „formă” era pe-atunci încă puţin uzitată, rămânând pe terenul aristotelicienilor, care o aplicau în alt mod – aceasta e cu totul altă chestiune.

B. Noţiunile de formă şi conţinut apăruseră pe atunci exclusiv în poetică, unde au dăinuit îndelung, ocupând poziţii de frunte. În secolul luminilor, problema raportului dintre formă şi conţinut încetase totuşi să mai atragă spiritele cucerite de alte probleme: pe paginile tratatelor de poetică foarte rar mai figurează expresia „formă”,

precum şi sinonimele ei. Dar în secolul trecut, se revine la această chestiune – şi nu numai în poetică, dar şi-n teoriile tuturor celorlalte arte, de timpuriu, adică la mijlocul veacului, în teoria muzicii, iar ceva mai târziu în teoria artelor frumoase. Era o schimbare esenţială, căci până atunci forma B fusese aplicată numai la domeniul poeticii.

3 Gf. B. Weinberg, *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961.

Forma şi conţinutul erau distincte în arta cuvântului, căci în ea şi numai în ea, ele constituiau două straturi diferite şi net delimitate, de loc asemănătoare între ele: cuvinte şi lucruri, *verba* şi *res*. Aici forma e a limbajului, conţinutul – al obiectelor; cititorilor le sunt prezentate direct numai cuvintele, prin care indirect ei îşi imaginează obiectele. În nicio altă artă nu există atare dualism între formă şi conţinut.

Cu toate acestea, şi-n alte arte există un temei de separare a conţinutului de formă. Operele muzicale exprimă ceva, tablourile şi sculpturile exprimă, arată, sugerează ceva şi anume un conţinut, nu o formă. Totuşi, în aceste arte situaţia e alta, fiindcă în ele nu există două straturi atât de diferite, ca *verba* şi *res*. Pe un tablou al lui Monet se văd malurile Senei, acesta e conţinutul tabloului; însă conţinutul se află pe pânza pictată, nu dincolo de ea. Privitorul vede malurile Senei, nu numai culori şi forme. Conţinutul unui roman e dincolo de ceea ce vede cititorul, dincolo de pagina tipărită; pe câtă vreme, privitorul vede într-un tablou conţinutul lui. Dincolo de tablou nu e conţinutul său, ci obiectul, modelul său – după care s-a călăuzit pictorul. Aplicarea noţiunilor şi conţinutului corespunzătoare formei (B) la artele plastice a dus la o transformare; s-ar putea spune că, pe lângă mai vechea noţiune a formei, cunoscută din domeniul poeticii, au apărut alte noi noţiuni ale formei B 1, mai generale şi

generalizatoare. Multă vreme n-a existat niciun prilej ca să se combine forma A cu forma B, căci una din noţiuni se aplică mai ales în plastică, cealaltă – exclusiv în poezie, ambele apărând cu precădere sub alte denumuri. Lucrurile s-au schimbat când forma B a pătruns în teoria artelor plastice, unde s-a vorbit despre formă în ambele ei accepţiuni, fără să se precizeze în care anume; ambele forme erau combinate, ori se *reuneau* într-o singură noţiune: enunţul „în artă e importantă numai forma" voia să afirme că important e doar aspectul (nu conţinutul), iar în aspect numai sistemul (nu elementele), adică forma B şi în cadrul ei, forma A. Această noţiune a formei la puterea a doua fusese de regulă aplicată fie conştient, fie (ca desigur în cazul lui Witkiewicz) ca rezultat al nediferenţierii celor două înţelesuri ale termenului „formă".

6. O altă cotitură notabilă în istoria formei B a fost următoarea: forma şi conţinutul, considerate ca factori egal de necesari şi completându-se reciproc, în secolul trecut şi mai ales în al nostru, au început să rivalizeze. Deci s-a născut o discuţie inexistentă mai înainte: ce e mai important în artă – forma sau conţinutul?

Această dispută a fost alimentată de partizanii radicali ai formei, ca St. I. Witkiewicz, care afirma că „esenţa lucrurilor rezidă *întreagă şi în mod unic* în Forma Pură", scriind forma pură cu majuscule. El era unul dintre mulţi – epoca lui (1920 – 1939) fiind aceea a manifestelor formaliste, suprematiste, uniste, puriste, neoplasticiste, a manifestării lui Malevici în Rusia, a lui Le Corbusier în Elveţia, a formiştilor în Polonia, a lui Mondrian în Olanda, a lui Focillon în Franţa. Teza formalismului într-o formulare moderată sună ca şi la Le Corbusier: „În adevărata operă de artă forma e *cea mai importantă*[11]. În formularea extremistă, ca la Witkiewicz, ea sună: importantă e *numai* forma, iar în versiunea negativă:

conţinutul nu e important. Ceea ce înseamnă: tema, naraţiunea, concordanţa cu realitatea, ideea, ceea ce reprezintă şi nici măcar ceea ce exprimă opera de artă, nu sunt importante. Căci, după formula lui Focillon (*La fie des formes*, 1934J, formele nu sunt nici semne şi nici imagini, ele se semnifică şi se exprimă numai pe sine.

Pentru formalism, în aspectul său moderat, conţinutul e totuşi un element necesar, indispensabil al operei de artă. Kandinsky (*Ober das Geistige* in der *Kunst*. Despre spiritual în artă, 1910) scria: „Forma fără conţinut nu e o mână, ci o mănuşă goală umplută cu aer. Artistul iubeşte cu pasiune forma, aşa cum îşi iubeşte uneltele sau mirosul de terepentină, căci ele sunt nişte mijloace utile în slujba conţinutului" în schimb, pentru formalismul extremist, conţinutul e inutil; în artă e suficientă forma; conţinutul nu ajută, poate doar să fie o piedică. În legătură cu acest cuvânt de ordine, a căpătat o deosebită însemnătate şi diferenţierea celor *două specii de forme*: cele cărora le corespunde un anumit conţinut şi cele cărora nu le corespunde niciunul. Căci sunt forme ce *reprezintă* (reprezentative, sau „reprezentaţionale" obiectivate, figurative) şi sunt altele abstracte (nefigurative). Dualismul formelor fusese observat demult, căci deja Platon (*Phileb.*, 51 c) opunea „frumuseţea fiinţelor vii" şi „frumuseţea cercului şi-a liniei drepte". În veacul al XVIII-lea, dualismul acesta îşi avu locul asigurat în teoria artei şi Kant distingea frumuseţea liberă (*freie Schonheit*) de cea aderentă (*anhăngende Schonheit*), iar diferenţierea dintre *intrinsic* şi *relative beauty* avea un înţeles similar. Dacă nu Witkiewicz a inventat numirea formelor „*pure*", cel puţin el le-a generalizat în literatura polonă pentru formele lipsite de conţinut.

Totuşi, opunerea aceasta radicală a celor două specii de forme rămâne o chestiune deschisă. Un pictor

abstracţionist, cum a fost Kandinsky, a arătat că formele abstracte reprezintă numai extrema limită a unei serii continui de forme, de la cele pur obiectuale la cele abstracte. Nemaivorbind despre faptul că formele abstracte se nasc în mod variat din inspiraţii obiectivate şi că ele operează asupra receptorilor cel mai adesea printr-o asociere cu obiectele. Dar fie că lucrurile stau aşa sau altfel, în secolul nostru, forma (B) a ajuns la punctul culminant în teoria artei.

III. Istoria formei C

Multe dicţionare, când explică numirea de formă, în primul rând dau cel de-al treilea înţeles. *Dicţionarul filosofic* al lui Lalande începe astfel: forma 33 i e „figura geometrică alcătuită din contururile obiectelor”. La fel în *Dicţionarul limbii franceze* al lui P. Robert: lunga listă a sensurilor acestui termen începe cu definiţia: forma e „ansamblul contururilor unui obiect”.

Când în vorbirea curentă contemporană se utilizează expresia „formă”, e cel mai adesea cu înţelesul acesta – cel iniţial şi firesc, alături de care toate celelalte par figurate sau cel puţin derivate secundare. Astfel înţeleasă, forma pe care o vom numi C, e sinonimul conturului, însă şi al figurii, al aspectului, e apropiată ca sens cu suprafaţa şi de asemenea cu noţiunea de corp.

Forma C nu prezintă numai o exprimare a vorbirii curente, ci se aplică şi în arte, mai ales în cele plastice, la operele arhitectului, sculptorului, pictorului. Ei sunt cei ce se străduiesc să redea ori să reconstruiască forme înţelese în sensul acesta. Dacă forma B e o noţiune naturală pe tărâmul poeticii, forma C aparţine teoriei artelor plastice. Şi nici nu poate fi altfel, de vreme ce, prin definiţie, ea se referă la contur; formele C sunt forme spaţiale.

În istoria *teoriei* artei, forma C a jucat un rol însemnat, deşi numai într-o anumită perioadă, în special

între secolele XV-XVIII: atunci, în acea teorie, ea constituia o noţiune de bază, sub numele de „*figura*” sau „desen” (în textele latine predomină „figura”, în cele italiene – „*disegno*”), căci „forma” era uzitată cu altă nuanţare (despre care Am fi vorba ca despre forma D). Desenul era sinonimul firesc al formei în această accepţiune; termenii polonezi „rys” şi „zarys” (desen şi eboşă, având acelaşi etimon) sunt şi sinonime ale conturului. Despre desen vorbeşte Vasari (*Le Vite*, 1550), zicând că e „simile a una forma”, iar alt scriitor din acelaşi veac, F. Zuccaro, definea desenul ca *formă fără substanţă corporală*.

Forma C se referă numai la desen şi nu la culoare; în aceasta rezidă deosebirea netă între ea şi forma B. Pentru scriitorii veacului al XVI-lea forma (C) şi culoarea constituiau un contrast esenţial, polii diametral opuşi ai picturii, aşa cum citim, de ex., la Paolo Pino (*Dialogo di pittura*, 1548J. În veacul următor, în artele vizuale, între formă şi culoare s-a iniţiat o adevărată emulaţie. Desenul, mai ales în cercurile academice, poseda o întâietate decisivă. Totdeauna desenul trebuie să indice direcţia şi să fie „busola”, scria Le Brun, dictatorul artelor sub Ludovic XIV (*Conference*, 1715, p. 36 şi 38J. Iar Testelin, istoriograful Academiei franceze de Pictură şi Sculptură (*Sentiments*, 1696, p. 37 J: „Un bun şi corect desenator, chiar dacă e colorist mediocru, va fi mai demn de stimă decât cel ce, la un frumos colorit, pune un desen prost”. Această predominare a formei ca desen s-a încheiat odată cu începutul secolului următor, cu Roger de Piles şi „rubeniştii”, partizanii manierei lui Rubens, coloritul obţinând (în genere) o poziţie egală; emulaţia şi discuţiile au încetat, opoziţia dintre forma C şi culoare şi-a pierdut actualitatea. Totuşi, Kant încă mai scria în *Critica puterii de judecare* (1790) că în artele frumoase „momentul esenţial îl reprezintă desenul”, culorile fiind doar „o

chestiune de graţie” şi singure prin ele însele neputând să facă un obiect „frumos ori vrednic de-a fi contemplat”.

E timpul acuma să comparăm cele trei evoluţii ale noţiunii de formă, expuse mai sus. Veacuri îndelungi, forma a ocupat un loc privilegiat în estetică, totuşi aceasta s-a efectuat în accepţiuni diferite: cel mai mult, în accepţiunea de formă – proporţii şi sistem, dar uneori şi sub aceea de formă-aspect şi formă-desen. Antichitatea a preţuit îndeosebi forma A, Renaşterea – forma C, iar secolul nostru a pus accentul pe forma B. Din timp în timp, acele poziţii privilegiate ale formelor A, B, C, ajungeau să fie puse în discuţie. În antichitate, în special în cea târzie, obiectul discuţiei era următorul: oare în artă importantă e numai forma (a) sau deopotrivă elementele? 333 Renaşterea se întreba dacă importantă e numai forma (G) sau şi culoarea? Iar în secolul nostru întrebarea e dacă prioritatea trebuie s-o aibă forma (C) sau şi conţinutul operei de artă. Şi încă un lucru. Criticii scriu: unei lucrări sau alteia „îi lipseşte forma”; dar e posibil ca o operă de artă sau indiferent ce lucrare să fie lipsită de formă? La atare întrebare se cuvine să răspundem că totul e în funcţie de modul cum e înţeleasă „forma”. Un obiect nu poate să nu aibă forma A: căci trebuie să posede o alcătuire, un sistem al părţilor, într-un fel sau altul. În schimb, poate să nu aibă o alcătuire armonioasă şi atunci (judecând după o convenţie admisă) el n-are forma Al. La fel stau lucrurile cu formele şi C. Deoarece fiecare obiect îşi are un sistem, un aspect, un contur, cu toate că, în acest sens, termenul „formă” e de regulă limitat, el nu desemnează indiferent ce sistem, aspect sau contur, ci doar pe acela care e armonios sau expresiv sau aparte sau bogat ca înfăţişare, sau ingenios ca gândire, sau în fine potrivit, corespunzător. În cadrul acestei limitări, numai forma „reuşită” e formă, în rest există obiecte fără formele

A, B, G. Sau exprimându-ne ca Bell, formă e numai aceea semnificativă, demnă de atenţie, *significant form*. În sensul acesta, Strzemiński în *Unismul în pictură* (1928) vorbea despre „lipsa de uniformitate a formei”, despre „legăturile” şi „lacunele” ei.

Terminând această schiţă a istoriei celor trei forme, să repetăm cele spuse de filosoful contemporan E. Cassirer (*An Essay on Man*, 1944, § 9) după formulele străvechi: că a vedea formele lucrurilor („rerum videre formas”), e pentru om un scop tot atât de important, ca şi a le cunoaşte cauzele („rerum cognoscere causas”). Frumoasă formulă, deşi insuficient de categorică, întrucât ea poate fi aplicată la oricare din cele trei noţiuni ale formei cercetate mai sus.

IV. Istoria formei D
sau a formei substanţiale

A patra noţiune despre formă provine de la Aristotel. Prin formă el înţelegea ceea ce constituie esenţa unui obiect, ceea ce aparţine noţiunii ei, definiţiei, ceea ce îi cuprinde proprietăţile esenţiale, comune cu-ale altor obiecte de aceeaşi speţă. El vedea în formă esenţa unui obiect dat, factorul component necesar al obiectului, factor neîntâmplător, identificând forma cu actul, energia, scopul, elementul activ al existenţei. Astăzi, o asemenea noţiune a formei ar părea să aibă un înţeles figurat, dar în antichitate nu era aşa. Aceasta era noţiunea fundamentală a metafizicii lui Aristotel; dar în estetică ea nu-i era necesară. Nici el însuşi, nici urmaşii săi din antichitate n-au folosit-o în estetică.

Lucrurile s-au schimbat în Evul mediu, mai ales din veacul al XIII-lea, când s-a acceptat noţiunea aristotelică a formei, uzitată de scolastici şi în domeniul esteticii. Ei o descoperiseră, dezvoltând ideea ce provenea încă de la Pseudo-Dionysios, anume că frumosul rezidă în proporţie,

dar şi în strălucire, în splendoarea (*claritas*, *splendor*) obiectelor. În acel veac, după ce-l adoptaseră pe Aristotel, scolasticii încercau să cuprindă şi această formulă dualista a frumosului în terminologia şi în noţiunile Stagiritului. Şi atunci termenul de „strălucire” a fost identic cu forma aristotelică. De-aici s-a ivit o concepţie specială a frumosului: el e dependent de esenţa metafizică a lucrurilor, care – manifestându-se în aspectul lor-le face frumoase. Această interpretare a fost iniţiată, se pare, de către Albert cel Mare (*Opusculum de pulchro et bono*, V. 420): frumosul, după el, constă în strălucirea formei substanţiale, care se manifestă în materie, dar numai atunci când aceasta e structurată proporţional. Se poate spune că, după opinia lui, frumosul constă exclusiv în forma D şi-n forma A 3 şi mai curând în prima, în cea „substanţială”, metafizică. Pentru el, ca şi pentru antici, forma

„* 95 CM
CD ce X
p. HS
2 CD
a. C –, ar fi. f° 9 SE
— Se ce” CD
B p CC
„5° CD
— 3 ° a „ŞI
e = * îi o
Şi S
a 2
B 3 o o»
2.3 B – §.
CD
B”.
I.CK3

CD
p P
tr1 B ”» B S cd C2.
— B – rî
! S ° §3
8 I 3 % 3 S. p – p
p as
3, 9»
ET 3
I.f. că
Să i
B CD
CD a
CD 3
O
O
B o
CD P
V B
— C + CC
2. N

O a3
B p pe K
k3 3
CD B
a
CD
OO J”.
3 p
C *r** lta
2.2 3
h-CD
— J B

a b p k. °
p a»
B a-o CD
2.B
3 3
P CD
3 P
a
CD
cp B-CD
B 3
60 2
1
pe 2 *0* 3
CD
bec CD

CD pt
Ut’s» *3
p
93
a
CD
s 3
CD 3
CD
CD
B 3
CD «CC
EÎ” CD CD ce
S* ea
«2 pt 5.
O
B – B

8»
§
ŞI CD
p
— o
5
Oi 2.
I a. CD
3 O
CD p
3 pe 2CD
P CD
— *UD* i—2
2, H
§CD a
§ ”* I-1°
CD – S”.
a
P P T5 B ”*
ai CD
d r/3
9
3
hv a-CD a;
O p B ce 3
CC
93
*» – s.
a
CD
B
CC
cd ia a
— P cd să-i – ce o tsă

EX CC CD
CD
B
ce ce ti: = * * ri
2 §
3 3.°
B ” HI
O fi. 5 a”.
pt p
3” 3
CD CD – „P95”.
„+ s – B» CD
2 o p o.
CD CD
P
CD
B
72
B = * BJ
13
P 5.
— O ce 7
— S T3 S
g, §
O o – P CD
3 3 O
O HJ P P
3 s*3
g… o P.T.
CD
2§ca
B 3 g pt p S.
oo o = + p JL
p, p

9X CD
B
O c-o
fi 3
E3.
— S-B K
6. J5
3 B.
o-a
5
b a a o p 3 2, 3
„O pt J3
g-2L p ia o o «pt p 3
e* 2
pt pt B fi. P
CD „T3
— 2
o-2.
CD K”.
Pt
P
CB
3
pt p r +
O. CD
„§ cd a’s 2.
, „. s-o a hă şi a.o
5T? 6 ”2. p p a3 h.
B „ °
B a«B Pt o p în a, o o o
p
3 g
P 3 O. Pt g „ JT? t
3S”§ 3.2H

P pt pe
S
O 3.
cd
ce
„T. a. a o
CD
pt ce
P
B Pt ce 2.
3 3 N p
a
— 3
3 3.
O
§2
? CS; 3 n-2.
W CD p
S – s, i-S
Că, § CD
3 O
5 t-*X*/*l* a cd
§-”§
* o i p a cTŢD g. g p cd ai – o p a – cd
O! (3 CD CC CD; – I g-ţi
pip P-co ci i0 J
„*” „” TO 3
S-”M» p
p»
ga a aT3
3 5 *”?! o te 2. p b p C/20 B” 2.
3 o r
SLG 3
pt O 3CD P B CD p-l. p CD

B CB JJQ
2
Jpt te cd
2 = cd a
C””. P – u.
a CD rfNUi3.
C + P
p
Ci ce
U, SCicd o i-i
O „” CD
pt O
CD
P JJ.
a 3
O p p
CD
a
„5
a.ro P
e. li a pt g w O
2. a ° 3 2
° O *Ţ*3 3.
t/3 CD
ti» P
K. CC
O p
CD CD t – CD l.
B
B”.
B. CAP”.
a cd 0
O l – cd a: B o Ba q p Bp T
J s. «j.

a o p o—?”
S-o o = * a
— L
O Ci 5 CD CD T
P P B t „HO
e – s*
CD
CD
3» °S
pt-a q
CD CB
P-ţi B
CD O O e* p ar.
B
— B
a cd
CD P
3 B
CD
3 BT „ P
p 3
CD P
3 S? a *în* P
3
H
3 CB
a
CD p Pfg
S* 2
1 *3» O
pt
2 *V* 2 9” ce
0 – CC P
hlD CD na 0C5

jr a x o a
CD 3
— Pt
CD
p *h*
3 o a 3
O pt
p – 2
CC B P-i* M CB Pt 3 3
°B CD
2.3
b; – co o g
Ba
e + P 3CD
3 2 P B
P
CD
2.0
O CD
a95 §. S p p B.
P
Pt g CD CD 3”.
P M.3
„P 2
O 3
a
CD
a
CD
2 j tr-o
2. El*
p – a pt 3 ce
? r!
g S CD

3 pt
C + Ipe p
3 pe i-a – *
O n”.
O
3 2.
m e
2 a a p
K
S CD
are O.
OS p a’s 3
a h p – CC… B;
P B
furt* t
3 p
CD
3
Îi
B CD P
cd a. Br cd
CD P
P
p 3* a
S”.
2 b
S” CD
2. pt
2 «*
0° 3
3 3 3 a p 3

CC
CD

O a
P CD
ar 3
2, CD
3 tci
! 2 p p»-1
B 12 P
„3 S *e* a g 3: 2.
3 a E 3
1 *Zi* CD 3 O p
P CD – I
3. p5… o°* a
P CD, P
2 cd a – „e” ” ai
CD
B
3?
3 3. II
O 3 ” a 3
3 B P
a! T
2 3
O a
3 * B
a
KB 3
O
2 ce
3 2 p 3
1 CC
a
CB O CD CD
P a CD P
P

95.
CD
CD
Ea
3/ 2CD CB
a p
B.CB CB
ce CS 3
1” „I
B 3 o «a a; o p b p
O o 5 3 l) 2 H
a, ce a – Br * * – a cd p 1 ta.
CD
O B: – ar
2 ” 3 9
CD CD
p CC
P
CC
CD
a a p pt
P o ce e + a
CD h, a a o a2 P a 3
!» ZB o a cd 3 l i Bo B Mp g W j – 3 m a p
CC
O
3 3 pe
3”s
CD a g g §
3 is. 1
cd a 3 ajj cd e + a *i*
CD? 3
ai § pp a’s p
CD

p 2 o fi – *
CD p
CD
a. 3. f3 – 1 a ca sh a 13 a
p pt p p = e S
Să
P a-a
CD O
a ea a eu
2. cd. b 2
CD CD
3
— a a p p a a 3 3» wco P
a* – „pt – * p. j „p 7 p o ta B-B.
pe
B O
ea pt 3
a a
CD 3
O o a» ™, a a 3 cd 3
3 CC
a p a
CD CD
2 o oP
CC
cd a
— CC (p
El cd
CB o
3
CD 2
ai jaco – să
CD B” CD
a 3 2.2

3» co cd g. a-*Z* „ta» ce CD – s *îi*.
2 – 3-bcD a a „ p cd
— CC
ŞI – S-Ss
O 2 95 b – a
2 CD P p (5J
CD T” r CC
P
P
a a-B. cd cd P 95
S? s’s
O g
* 3 „S: PIŞ” 2 K s
O p
B
Pt CD
— Ce
CD
X
a CD
3 B
3
Z5!
3 3 3T3
O a pe P 3
ST°
ce 3 ea
C C «d 3
C D 5
to vo *co* le C a»
tel rb *sm*) me D 3
a cd
ce p a a –”.
1

– 1

0 — O pt 3
S * 3
ca
cd s* B 3
1 C P C
D D l-l
I

g de subiect. Provenienţei sale de ordin subiectiv îşi datoreşte ea proprietăţile specifice: generalitatea şi necesitatea.

A. Oare această noţiune kantiană îi va fi fost cunoscută cuiva înaintea lui Kant? Una dintre şcolile istorice, aşa-numita şcoală din Marburg, i-o atribuise lui Platon, susţinând că apriorismul acestuia era similar celui kantian, că el înţelegea ideile ca forme ale cugetării. Dialogul platonician *Theetet* pare să confirme, într-adevăr, această interpretare: Platon spune acolo că noi nu putem gândi despre lume decât prin idei, care pentru noi dau chip lumii. Totuşi, dacă Platon gândise aşa, în scrierile sale şi mai ales în ale şcolii sale, a predominat o concepţie mai mult ontologică despre idee. Dar nu mai puţin, interpretarea „kantiană" a ideii platoniciene fusese posibilă realmente, concepută foarte demult – şi chiar în domeniul teoriei artei şi sub denumirea de „formă", preluată de gânditorul Pre-Renaşterii pe linie platoniciană, Nicolaus Cusanus. Meditând asupra naturii formelor în artă, el scrie (*De Iudo globi*, Despre jocul sferei, 1565, p. 219): „Formele se nasc numai datorită artei omeneşti [...] Artistul nu imită un chip al lucrurilor fireşti, el face numai materia în stare să primească forma artei" Iar mai departe: „Orice formă vizibilă va f*i a*s*emănarea şi imaginea for*m*ei ade*v*ărate şi* i*nvizibile, existând în* c*ug*e*tare11. E* poate cea mai evidentă apropiere – în teoria artei prekantiene – de

ideea de formă în sensul kantian.

B. Kant însuşi ne rezervă o surpriză. În *Critica raţiunii pure*, cum se ştie, el postulează formele apriorice ale cunoaşterii: spaţiul şi timpul, substanţa şi cauzalitatea – forme permanente, generale şi necesare; numai prin ele e posibilă cunoaşterea. Când, după această critică a cunoaşterii, în *Critica puterii de judecare* (§ 34 şi 46), Kant reia critica aprecierilor şi-a frumosului, ar fi fost de aşteptat ca din nou să găsească în intelect forme permanente şi necesare, prin care în mod unic să fie posibilă trăirea estetică. Şi aici ne aşteaptă surpriza: în estetica lui Kant nu există o noţiune specifică despre formă: *în estetică*, *el nu* s-*a preocupat de forme apriorice*, judecând că frumosul e determinat nu de forme permanente ale intelectului, ci de capacităţile excepţionale, irepetabile ale creatorilor. Aici nu mai există forme absolut obligatorii (forma E), frumosul e creat şi va fi creat în continuare de genii. Rezultatul – în estetică nu e loc pentru formele apriorice.

C. Nu numai Kant, dar şi discipolii săi din secolul trecut, care îi dezvoltaseră doctrina, nu s-au preocupat de formele apriorice în estetică. În schimb, în ultimul pătrar al veacului (1887), le-a investigat un cugetător neaparţinând şcolii kantiene, Konrad Fiedler, succesorul în filosofie al lui Herbart; având o terminologie deosebită de cea kantiană, atât lui însuşi cât şi altora, le-a scăpat din vedere legătura cu Kant. Însă chiar el a avansat teza conform căreia arta e supusă unor forme permanente şi că acestea îşi au sursa în subiect. După Fiedler, nu numai intelectul, dar şi văzul nostru îşi au forma lor proprie, după cum la Kant, cunoaşterea posedă o atare formă. Fiedler judeca totuşi că omul îşi poate pierde modul propriu de a vedea – cu excepţia artistului, care şi-l păstrează, aplicându-l propriei sale creaţii. Deci, viziunea artistică şi

creaţia plastică nu sunt câtuşi de puţin un liber joc al imaginaţiei, cum credea Kant; ele sunt dirijate de legile vizualităţii, ale cărei forme erau socotite de Fiedler într-un mod general, oarecum nedefinit. Abia mai târziu, discipolii şi adepţii lui le-au definit mai precis: sculptorul A. von Hildebrand, istoricii de artă A. Riegl şi H. Wolfflin, filosoful A. Riehl. O însemnătate capitală a avut cartea lui Hildebrand, *Das Problem der Form* (1893). Valorizând o sugestie mai veche a lui R. Zimmermann, el a diferenţiat imaginea văzută din apropiere (*Nahbild*) de cea văzută din depărtare 339 (*Fembild*). Când privesc din apropiere, ochii sunt în mişcare, cuprind contururile obiectului. O asemenea privire foloseşte în practica vieţii la cunoaşterea exactă a obiectului privit, însă nu foloseşte artei şi frumosului: mişcarea continuă a ochilor ne împiedică să ne formăm o imagine uniformă şi lămurită. O atare imagine se formează doar când privim de la distanţă: abia atunci ne apare forma clară şi statornică, necesară operei de artă şi prilejuind delectarea noastră artistică.

Curentele de artă atât de variabile în veacul trecut, erau menite totuşi să predispună la scepticism în ce privea forma unică a percepţiei vizuale artistice. Dacă forma artei e dependentă de formele vizualităţii, atunci acele forme trebuie să fie mai multe; în istoria artei predomină când una, când alta. În acest sens, a apărut o concepţie aparte, *pluralistă*, a formei apriorice (E); şi tocmai aceasta a devenit concepţia tipică a primei jumătăţi a veacului nostru, mai ales în Europa centrală. Sunt de fapt mai multe *forme* (E), nu numai una singură, sunt forme alternante, iar nu – aşa cum susţine Fiedler – atemporale, permanente, abstracte, ci – fiind legate de epoci – ele se schimbă odată cu acestea.

Cel mai însemnat răsunet l-a găsit această concepţie în interpretarea lui Wolfflin, care exemplifica alternanţa

formelor prin trecerea de la Renaştere la Baroc, de la forma desenului liniar la cea picturală, de la forma închisă la cea deschisă. Iar şcoala austriacă, cu A. Riegl în frunte, reprezenta oscilaţiile artei între forma optică şi cea tactilă, aptică (palpabilă – de la gr. *aplo* – a sesiza, a prinde în mod concret; n.tr.) i. J. Schlosser, apropiat de şcoala aceasta „puneai faţă în faţă formele cristaline şi cele organice „W. Worringer – pe cele abstracte şi empatetice, W. Deonna – pe cele elementare şi clasice. Toţi aceşti esteticieni se deosebeau între ei, totuşi-cu toţii acceptau pentru artă forma E sub aspectul ei pluralist.

VI. Istoria altor forme

Nu toate noţiunile formei, aşa cum au fost şi sunt uzitate în artă şi-n teoria ei, au fost examinate mai sus, ci numai cinci mai însemnate. Vom menţiona mai jos încă patru mai puţin esenţiale pentru teoria artei, dar folosite totuşi.

1) Denumirea de „formă" s-a dat şi uneltelor ce slujesc la *producţia* formelor. Aşa sunt formele sculptorilor, ceramiştilor, turnătorilor de tunuri. Acestea – să le numim *formele F* – servesc la producerea de forme şi sunt totodată ele însele forme (C). Adesea, ca forme ale sculptorilor, sunt negativele celor ce trebuie făurite cu ajutorul lor; unele din ele, adică tocmai cele ale sculpturii sau ceramicei, servesc la modelarea materiei sau a formelor C. Altele, ca formele e floristice sau tipografice, conferă obiectelor nu numai înfăţişare, dar şi culoare, producând forme în sensul A. Observaţie generală: Istoria înregistrează *importanţa crescândă* în artă a formelor F. Astăzi, ele sunt folosite şi de arhitecţi, atât pentru efectuarea prefabricatelor, la construcţie, cât şi pentru a întocmi un cadru al clădirii.

2) în istoria artelor plastice, ca şi în istoria muzicii şi literaturii, se vorbeşte adesea despre forme în altă

accepţiune: anume în sensul formelor *permanente*, admise, convenţionale, obligatorii. Din diferite motive, ele au fost acceptate şi aşteaptă, bine definite, ca scriitorii şi artiştii să le utilizeze în creaţiile lor. Exemple ale acestor forme – să le numim forme G – vor fi: în literatură forma sonetului ori a tragediei clasice; în muzică a fugii ori sonatei; în arhitectură – peripterosul sau *ordinul ionic*, în horticultura italo-franceză forma boschetului, „*Roliwerk*" * – ruloul ornamental – în decoraţia renascentistă, ornamentul „*Zwiebelmuster*" * în porţelanul de Saxa. Sunt forme parţial constructive, parţial ornameu

— Prin *Rolhverk* se înţelege un fel de „ciubuc" decorativ „iar Zt*viebelmuster e* un ornament format din mici bulbi * * * sau boabe, propriu porţelanului din Meisşen… (n, trad˚…) v tice – forme A, cu toate că numai o unică parte a formelor A posedă caracterul formelor G. Multe forme G au o veche şi lungă istorie. Veacul lor de aur a fost antichitatea, aproape fiece aspect al artei era pe-atunci conceput în atare forme. În cadrul formelor obligatorii, Evul mediu a conceput întreaga artă, aşa precum se va întâmpla şi cu clasicismul secolului luminilor. Romantismul a dărâmat vechile forme, însă a făurit altele noi. Abia în epoca noastră s-a ajuns la ruperea de formele permanente: orice artist vrea să lucreze în felul său.

Observaţie generală: istoria pare să demonstreze că arta îşi are ca *punct de plecare* formele G. Însă totdeauna e posibilă crearea de noi forme permanente.

3) Despre formele artei se vorbeşte şi-n sensul *genurilor* sau al variantelor. În expresii ca „noi forme ale picturii" sau „formele minore ale filmului", termenul are aceeaşi semnificaţie ca atunci când spunem „forma unei orânduiri" sau „forma unei boli". Acesta nu e un termen propriu teoriei artei, însă e folosit în ea – expresie comodă în raport cu multivarietatea artei, *ars una*, *species miile*. În

enumerarea noastră, ea ar constitui *forma H*.

4) La esteticienii de orientare metafizică, spiritualiştii, forma înseamnă uneori acelaşi lucru cu *componentul spiritual* al operei de artă. F. Th. Vischer, celebru în secolul trecut ca estetician, scria (*Das Schöne und die Kunst*, Frumosul şi arta, ed. 2, 1898, p. 54): „Forma era un veşmânt spiritual aruncat asupra materiei" (*Die Form ist als geistiger Mantei der iiber die Materie geworfen ist*). Dacă prin aceasta e considerată o versiune specială a noţiunii de formă, atunci ea ar fi *forma J*.

VII. Noi noţiuni despre formă

Am înfăţişat mai sus istoria diverselor noţiuni purtând aceeaşi *numire* de formă, cinci capitale (A, B, C, D, şi E) şi patru secundare (F, G, H, J).

În plus, mai apar două noţiuni ale formei, noţiuni de dată mai recentă, neposedând însă o istorie sau în orice caz având una foarte scurtă.

1. Într-o declaraţie programatică, din anul 1918, Zbigniew Pronaszko scria (*Despre expresionism*). – „Eu numesc formă convenţia în cadrul căreia concep o figură dată; figura este, după mine, aspectul oricărui corp în spaţiu, de pildă o frântură de cer printre nori, o pată de lumină pe vârful unui arbore, arborele însuşi, umbra lui etc. Ca expresie a naturii, ea e dependentă de împrejurări şi de ambianţă, prin urmare e ceva întâmplător; cât despre formă, ea e permanentă, ca expresie a creativităţii. Un chip omenesc e o figură întâmplătoare, supusă transformărilor, însă figura omenească, de pildă aşa cum e prezentată în stilul gotic, constituie o formă: e concepţia trăsăturilor figurii conform unei convenţii anume, unui anumit sistem".

Eminentul artist a definit aici forma atât ca sistem cât şi ca o convenţie. Noţiunea de formă-sistem duce la forma de tip A (în sensul explicat mai sus), în schimb,

forma-convenţie are alt sens şi anume cuprinde în sfera sa numai formele *elaborate conştient*, opuse atât celor întâmplătoare cât şi celor necesare, adică numai *creaţiile omului*, deosebite faţă de cele ale naturii. Să denumim o asemenea formă drept *forma K* şi să adăugăm: o atare interpretare a formei lămureşte cel mai bine înclinarea spre formalism observată în istoria artei, înclinarea de-a conferi formelor întâietatea – ea e deci manifestarea predilecţiei omului faţă de tot ce e opera sa proprie, tot ce e adecvat propriilor lui cerinţe şi tendinţe.

2) Witold Gombrowicz scria în *Jurnalul* său (I, p. 139): „Realitatea nu e ceva ce s-ar putea cuprinde perfect în limitele unei forme". Iar mai departe: „Cea mai gravă dispută, cea mai categorică şi cea mai fără de leac, e aceea purtată în noi înşine de două tendinţe fundamentale:

— Pictor, sculptor şi scenograf polonez (1885 – 1958; n. trad.j.

una, care aspiră la formă, la chip lămurit, la definiţia clară, cealaltă, care se apără de orice formă, o combate, o respinge". Cum oare înţelegea Gom-browicz acea formă pe care în esenţă o dorim, însă căreia ne împotrivim totuşi? Se pare că el o considera drept o *regulă* obligatorie, ca o lege călăuzitoare pentru om, însă care totuşi îl apasă. Având de-a face cu o semnificaţie a formei în alt sens decât în cele prezentate până acum, să-i dăm aici apelativul de *forma L*. Opusul acesteia e libertatea, e individualismul, viaţa, variabilitatea, creaţia. Noţiunea de lege, de regulă, n-a fost de fapt niciodată străină de teoria artei; într-un anumit mod ea a fost asociată cu aceea de formă, în special cu forma A (în poziţia ei fundamentală Ax); însă accentul cădea pe alte elemente.

În textele mai vechi consacrate esteticii, rareori descoperim această formă L. Poate la Diderot, atunci când scrie: „De ce oare o schiţă frumoasă place mai mult decât

un tablou frumos? Din pricina că în ea găsim mai multă viaţă şi mai puţină formă. Pe măsură ce intervine forma, viaţa dispare". Şi poate că o mai descoperim şi la Friedrich Schiller, atunci când el susţine că una dintre cele două porniri de căpetenie ale omului e pornirea către formă, numind-o *Formtrieb*, adică înclinaţia, pornirea către unitate şi stabilitate, către supunerea faţă de reguli de superioritate, recunoscute de necesităţi autentice.

În secolul nostru, au apărut noi interpretări ale formelor, interpretarea psihologică şi cea epistemologică, mai ales a formelor şi G.

1) Un anumit grup de psihologi au formulat observaţia că noi vedem formele în mod *integral*: nu-i adevărat, cum credeau psihologii din veacul trecut că noi observăm elementele aparte şi apoi din ele realcătuim formele; nu-i adevărat că vedem întâi ochii, nasul, gura şi abia pe urmă chipul; pur şi simplu noi vedem chipul de la-nceput. La fel, noi auzim nemijlocit o melodie, nu dispunerea separată a sunetelor. Această observaţie, datând din epoca primului război mondial, a devenit punctul de plecare al teoriei formelor cunoscute drept „gestaltism", după numele original german „*Gestaltpsychologie*" sau „configuraţionism", având ca teză principală ideea că elementele formei sunt pure abstracţiuni şi că numai ansamblurile, figurile în integritatea lor, *numai formele sunt reale* – teză ce-a fost aplicată în a doua jumătate a secolului şi în estetică (R. Arn-heim, 1956, J. Zorawski, 1962), după cum vom arăta în alt capitol.

2. Dar un alt grup de teoreticieni ai artei în frunte cu sculptorul A. von Hildebrand, încă din ultimii ani ai secolului trecut, a făcut o deosebire netă între formele pe care le posedă lucrurile şi cele pe care le vedem noi, deci *formele de existenţă* erau departe de *formele de influenţă*

(*Daseins-form* şi *Wirkungsform*, conform terminologiei germane). Obiectele ni se arată nu sub forma în care există ele în realitate, ci în una transformată de diverşi factori, ca de ex. ambianţa, lumina etc. „Formele de existenţă" constituie o concepţie abstractă, noi nu le vedem; reale sunt pentru noi doar acelea ce produc o înrâurire asupra noastră. După cum spunea filosoful A. Riehl (*Bemerkungen*, 1898), *forma propriu-zisă e ceva inaccesibil pentru noi*; ea e o problemă pe care un artist o poate rezolva în diverse moduri.

3. Alţi scriitori au avansat o altă teză, conform căreia nu există forme finite, pe care le-am putea constata şi observa în mod nemijlocit; noi trebuie să participăm la discriminarea lor, ba chiar la recrearea lor. Raportul dintre subiect şi formă e un raport *activ*. Ernst Cassirer a dat o formulare clară acestei idei, afirmând că formele „nu pot fi simplu imprimate cugetării noastre, noi suntem obligaţi să le *recreăm* dacă vrem să le simţim frumuseţea".

Semnificaţiile termenului de formă expuse mai sus 4, desigur, nu sunt toate cite-au fost utilizate

4 O largă expunere despre aceste semnificaţii găsim 345 la Roman Ingarden (1946, apoi în eseul *Despre forma* şi câte le utilizează cei ce şi-au spus sau îşi spun părerea despre artă şi despre frumos. Multitutudinea semnificaţiilor e considerabilă, demult cunoscută şi pusă la contribuţie. Deja în veacul al XII-lea Gilbert de La Porree scria „despre formă se vorbeşte în multe înţelesuri". În veacul următor, Robert Grosseteste în lucrarea sa, *Despre unica formă a tuturor* [*lucrurilor*] (*De unica formă omnium*, ed. Baur, p. 109 j, deosebea trei înţelesuri ale termenului: a) modelul (de ex. forma unei sandale, tiparul *după care* se confecţionează o sandală); b) forma (tiparul *în care* se toarnă de ex. O statuie de bronz); c) modelul după care se realizează un portret, un tablou menit, în intenţia

artistului, să fie asemănător. S-au arătat mai sus diferenţierile notate de sf. Bonaventura pe această temă.

Mai cu seamă, în vorbirea zilelor noastre, expresia de „formă” e utilizată în mod precis, se folosesc sensurile A, B, C, F, G, H, J, K, L. Mai mult, ea e folosită când pentru a desemna *obiectul concret*, când *proprietatea abstractă*; în primul caz, o statuie *constituie o formă*, în al doilea, statuia *posedă o formă*. E utilizată şi pentru a desemna ceva finit, irepetabil, cât şi pentru desemnarea unui *model* general, ce-şi află aplicarea în repetate rânduri. Când Gaetan Picon scrie (*Vart dans la société d'aujourd'hui*, 1967) că *„Ies formes ne servent qu'une foisu* (formele nu se folosesc decât o dată), asta e cu totul altceva decât *forma* com*mune* a mai multor fenomene despre care *verşi conţinutul operei literare*”, Studii de estetică”, tom I, 1958). El enumera nouă semnificaţii, dintre care numai 1, 3 şi 6 coincid cu cele definite în lucrarea de faţă: încă o dovadă a neobişnuintei polisemii a noţiunii de „formă”. Deosebirea dintre definiţiile noastre se explică prin faptul că Ingarden se sprijină pe tezele contemporane în materie de noţiune în cadrul filosofiei generale, pe câtă vreme prezentă lucrare se sprijină pe material istoric în cadrul unei stricte specialităţi – istoria artei. Ingarden crede că din cele 9 situaţii deosebite de el, numai în 2 denumirea e cea justă, în celelalte s-ar putea folosi mai corect termenii de „structurare”, „mod de existenţă”, „factor permanent”, „factor opus”, „operă de artă”, „legitate”.

beşte Umberto Eco în ale sale *Modelli e şirulture* (1966). H. Focillon în *Viaţa formelor* nu scrie nicăieri – lucru curios – ce înţelege prin formă, dar probabil că s-a gândit la modele, căci nu diferitele forme, ci modelele formelor se dezvoltă şi „vieţuiesc” (după cum spune autorul, cu o metaforă nu tocmai fericită).

În concluzie, aspecte diverse şi uneori contradictorii

ale operei de artă sunt denumite „formă” (M. Rieser, 1969). Cu toate acestea – unele din vechile noţiuni despre formă sunt astăzi aproape eliminate din limbajul filosofic, ele aparţin trecutului: esteticienii contemporani nu fac caz de forma D, iar pentru forma E au alte denumiri. Mai mult: forma F aparţine doar limbajului de atelier al artiştilor, forma G – celui al teoreticienilor de artă; forma H e un termen curent, uşor de înlocuit cu altele; în toate aceste cazuri, nu e nicio primejdie că se vor confunda noţiunile.

În schimb, *A*, *B*, *C* sunt apropiate între ele şi se pot confunda uşor; toate trei s-au dezvoltat în atât de strânsă legătură cu termenul de „formă”, încât cu mare greutate le-am putea dezbăra de el. De-aceea, nu există probabilitatea de-a fi înlăturată polisemia acestui termen în estetică sau în teoria artei; desigur, ea va mai dăinui mult, însă această polisemie, dacă e conştientizată, încetează a mai fi un pericol.

Observaţiile de mai sus au tins nu numai să definească deosebirile mai multor noţiuni ale formei, dar mai ales să prezinte dezvoltarea lor în decursul istoriei. Căci fiecare dintre cele cinci mari noţiuni despre formă au avut un destin. Forma A a constituit noţiunea de bază a teoriei artei vreme de veacuri, neverosimil de îndelung. Forma B în unele epoci a fost opusă conţinutului operei de artă şi considerată mai presus de conţinut, însă niciodată atât de categoric ca în secolul nostru. Forma *C* a fost ca o lozincă a artei secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea. Forma D a fost o particularitate proprie scolasticii târzii, iar de forma *E* abia la finele veacului trecut au început 347 să se preocupe esteticienii.

8

CREAŢIA: ISTORIA NOŢIUNII

Facta ei creata hoherii aliquam differenţiam: *facere eram possumus nos qui creare non pos-sumus*

(Cele făcute şi create au între ele oarecare deosebire: căci noi putem tace, noi cei care nu putem crea)

CASSIODOR

I. Arta independentă de creaţie

Atât de mult ne-am deprins să vorbim despre creaţia artistică şi să reunim noţiunea de artist cu cea de creator, încât s-ar zice că ele sunt inseparabile. Cu toate acestea, studiind timpurile mai vechi, observăm că lucrurile stau altfel şi că abia nu de mult aceste noţiuni au fost legate una de alta.

Grecii nu aveau termeni care să corespundă celor de „a crea" şi „creator" – şi am putea spune că n-aveau nevoie de ei. Le era de ajuns termenul „a face" *fpoiein*). Şi nici pe acesta nu-l aplicau artei şi unor artişti ca sculptorii şi pictorii: căci aceştia nu efectuau lucruri noi, ci doar reproduceau cele ce sunt în natură. „Putem spune oare despre un pictor că face un obiect?" întreabă Platon în *Republica*. Şi răspunde: „Nicidecum, el numai imită" (597 D). În concepţia celor vechi, un artist se deosebea de un creator şi prin altceva: anume, prin aceea că noţiunea de creator şi de creaţie implică o libertate specială, pe câtă vreme, în concepţia grecilor, noţiunea de artist şi cea de arte se subordonau legilor şi normelor. Arta era caracterizată pe atunci ca fiind efectuarea unor obiecte „conform unor reguli"; cunoaştem multe definiţii de felul acesta în scrierile celor vechi. Între artist şi creator, deosebirea avea un dublu caracter: artistul nu creează, ci reproduce şi se conduce după reguli, nu lucrează după bunul plac.

Atitudinea celor din antichitate faţă de artă s-ar putea exprima mai pe deplin în felul următor: arta nu include creaţia şi mai mult încă, ar fi rău dacă ar tinde s-o includă. În artă, creaţia nu numai că nu e posibilă, dar nici măcar nu e de dorit, deoarece arta înseamnă pricepere şi

anume priceperea de-a executa anumite lucruri, iar aceasta implică atât cunoaşterea regulilor cât şi capacitatea de-a te servi de ele; cine le cunoaşte şi ştie cum să folosească regulile, acesta e un artist. O atare înţelegere a artei era fundamentată pe următorul principiu foarte clar: natura e perfectă şi omul, în acţiunile sale, e dator să-i urmeze exemplul; natura se supune unor legi, deci omul e dator să descopere aceste legi şi să li se supună, nu să caute libertatea, care prea lesne îl va îndepărta de acest *optimum* pe care-l poate atinge în acţiunea sa. Această atitudine a celor vechi se poate exprima şi-n modul următor: Artistul e descoperitor, nu inventator.

Însă grecii au cunoscut o excepţie de la această normă, una singură, dar considerabilă: poezia. Numirea ei greacă era „*poiesis*”, provenind – cum s-a văzut – de la verbul *polein* – a face. Poetul – *poietes*, e cel *care face*. Grecii nu-l asociau cu artiştii, după cum nu asociau poezia cu arta. Deosebirea era de două feluri. În primul rând, poetul face lucruri noi, cheamă la viaţă o nouă lume, pe câtă vreme artistul numai reproduce, în al doilea, poetul nu e supus legilor, cum sunt artiştii; în ceea ce face, e liber. Nu existau termeni corespunzători termenilor noştri de „creaţie” şi „creator”, însă poetul era considerat într-adevăr drept cel care creează – şi numai el era considerat aşa. Câteva exemple din viaţa curentă a grecilor ne ilustrează atitudinea lor faţă de arte. Muzica nu cunoaşte libertatea: melodiile erau transcrise spre a servi mai cu seamă la festivităţi şi petreceri şi purtau o denumire cu totul grăitoare, adică se numeau „*nomoi*”, ceea ce înseamnă *legi*. În plastică libertatea artistului era îngrădită de proporţiile fixate de către Policlet pentru făptura omenească, singurele – după opinia lui – adecvate şi perfecte, numite chiar de el şi după el de alţii, „kanon”,

numire deopotrivă de semnificativă; canonul e acelaşi lucru cu *măsura*.

La fel se petreceau lucrurile pe tărâmul teoretic. Cele spuse de Platon sunt cu deosebire lămurite în această privinţă. „Ce e frumos, e frumos pentru totdeauna şi e frumos pentru sine”, scrie el în *Filebos* (51 B). Iar în *Timaios* (28A) demonstra că pentru a executa o operă izbutită, trebuie să te concentrezi asupra unui model etern. Artistul cedează uneori în faţa farmecelor frumosului senzual, însă Platon considera aceasta drept un păcat al artistului, care astfel făptuieşte o trădare faţă de artă (*Rep.*, 607 J.

Tot aşa gândeau şi teoreticienii de mai târziu; Cicero scria că arta cuprinde acele lucruri despre care avem cunoaştere (*quae sciuntur*) (*De or.*, II. 7.30). Autorul tratatului despre sublim, datând din antichitatea târzie, identificat mai apoi cu Longinos, credea că şi sublimul se poate învăţa; chiar şi în poezie totul se poate face prin metodă (*Desubl*, ÎI 1/

Cu totul altfel vorbeau poeţii şi cercetătorii poeziei. În cartea întâia a *Odysseii* se spune: „Nu-s vinovaţi cântăreţii de loc de cele ce cântă, / Pricina e Zevs, că el doar împarte la oameni talentul” (1, 346). Aristotel stătea la îndoială: oare poezia redă realitatea şi e obligată să respecte adevărul? Sau e cumva un tărâm a ceea ce „nu e nici veridic, nici fals?” (*De interpr.*, 17 a *2*).

La Roma, aceste concepţii greceşti începuseră a deveni mai şovăitoare. Horaţiu era de părere că nu numai poeţii, dar şi pictorii ar putea să îndrăznească orice şi întotdeauna (*quodlibet auden-di*). La fel gândeau criticii de artă din antichi

— *Odyssea*, trad. de Cezar Papacostea, Bucureşti, Ed. Casei Şcolilor, 1929, versurile 345 – 346 (n.tr.).

tatea târzie. Filostrat, în introducerea operei sale,

scria că „se poate găsi o asemănare între poezie şi artă” – şi anume că „au în comun *imaginaţia*” (*Imagines*, pref., *Q*). Iar Kallistrat: „Nu numai arta poeţilor şi prozatorilor e *inspirată*, dar şi mâinile sculptorilor sunt dăruite cu harul inspiraţiilor divine” (*Descriptiones*, *IA*.). Iată un lucru nou: grecii din epoca clasică nu asociau noţiunile de imaginaţie şi de inspiraţie cu plastica, ci le limitau la poezie. Limba latină era mai bogată decât elina: poseda termeni pentru *creaţie* şi *creator*, două expresii pentru *facere* şi *creare*, pe câtă vreme greaca nu-l avea decât pe *polein*. De fapt, *a crea* însemna cam acelaşi lucru ca şi *a face*; de ex., se spunea: „a-l crea pe cineva senator”, după cum şi astăzi în textul latin al diplomei de doctorat se scrie: „doctorem creo”.

O schimbare fundamentală s-a petrecut în epoca creştină: *creaţie* rămase rezervat numai pentru înfăptuirile dumnezeieşti: *creatio ex nihil*, creare din nimic, având alt sens decât *facere*; dar şi acesta a încetat de a mai fi utilizat pentru desemnarea acţiunilor omeneşti. După cum spunea în veacul al VI-lea Cassiodor în „motto” ce se află la începutul acestui capitol: „Cele făcute şi create au între ele oarecare deosebire: căci noi putem face, noi cei care nu putem crea” (*Exp*. În *Ps*., Explicarea Psaltirii, EXLVIIIJ.

Acest nou sens religios trebuia să menţină vechea concepţie despre artă care nu e domeniul creaţiei, concepţie vădită la doi scriitori creştini timpurii, foarte influenţi: Pseudo-Dionysios şi sf. Augustin. Primul scrie, ca şi Platon, că pentru a executa un tablou, pictorul trebuie să privească atent modelul iniţial al frumosului, deci să-l reproducă, nu să-l creeze, să cunoască frumosul, nu să-l inventeze (*De eccl*. *hier*., Despre ierarhia bisericească, *IY.3*). La fel, Augustin: datoria artistului e numai „să culeagă urmele frumosului” (*De vera relig*., XXXVI, 60/ Tot aşa gândeau şi cei din Evul mediu tardiv. Hraban Maur

scria în secolul al X-lea că artele posedă reguli invari-351 abile, care nu sunt câtuşi de puţin stabilite de oameni, ci doar descoperite de cei mai ageri dintre ei (*De cler. inst.*, Despre instituţia clerului, 17). Iar Robert Grosseteste, în secolul al XIII-lea: dat fiind că arta imită natura, iar natura procedează totdeauna în chipul cel mai bun cu putinţă, astfel şi arta e fără greş ca şi natura (*De gener. son.*, 8 Despre naşterea sunetelor). Veacurile de mijloc păşiră pe această cale mai departe încă decât antichitatea; acum, poezia nu mai făcea excepţie, avea şi ea normele ei, ca şi artele, deci constituia opera unei priceperi, nu a unei creaţii…

Totul s-a schimbat în epoca modernă. Se ştie că oamenii Renaşterii aveau sentimentul independenţei lor, al libertăţii de creaţie, ceea ce s-a evidenţiat înainte de toate în modul cum era înţeleasă arta. Dar cu câtă dificultate! Căutând un termen adecvat, scriitorii şi artiştii renascentişti se sileau să dea o expresie corespunzătoare acestui sentiment. Încercau astfel să utilizeze diverse cuvinte, dar nu încă pe cel de „creaţie”. Ficino spunea că artistul îşi „cugetă” opera, „rod al plăsmuirii” (*excogitatio*), L.B. Alberti, teoretician al arhitecturii şi picturii, pretindea că artistul îşi stabileşte anticipat opera (*preordinazione*), Rafael susţinea că şi-o formează conform propriei idei (*ideea*); Leonardo – că alcătuieşte forme ce nu există în natură, Michelangelo – că artistul mai degrabă îşi realizează viziunea decât să imite natura, Vasari – că natura e biruită de către artă (*natura vinta dalvarte*); Paolo Pino din Veneţia, teoretician al artei, că pictura e o „descoperire a ceea ce nu este”. Paolo Veronese – că pictorii beneficiază de aceeaşi libertate precum poeţii şi nebunii; Zuccaro – că artistul formează o lume *nouă* şi paradisuri noi; C. Cesariano – că arhitecţii sunt semizei. La fel stau lucrurile cu teoreticienii muzicii. J. Tinctoris

(*Deffinitorium musicae*, îndreptarul muzicii, 1470), cerea cu stăruinţă ca în ceea ce face compozitorul să existe noutate şi-l definea pe compozitor drept acela ce alcătuieşte cântece *noi* (*novi cantus editor*).

Încă mai categoric s-au exprimat cei care au scris despre poezie: G.P. Capriano (*Della vera poetica*, 1555,), afirma că invenţia poetului se naşte „din nimic". F. Patrizi (*Della poetica*, 1556J vedea în poezie o ficţiune, o născocire (*finzione*), *o* formare (*formatura*), o preschimbare (*transfi-gurazione*). Însă niciunul din aceştia nu s-a încumetat să pronunţe cuvântul „creator".

Până când, s-a găsit în cele din urmă cineva care a făcut aceasta: un polonez din veacul al XVII-lea, K.M. Sârbiewski, poet şi teoretician al poeziei (1595 – 1640). El scria că poetul nu numai îşi „plăsmuieşte invenţia" (*convingit*) şi că „oarecum o construieşte" (*quodammodo condit*), dar şi-utilizând o anumită întorsătură de frază – scria clar că poetul „creează din nou" (*de novo creat*. *De perfecta poesi*, *1, 1*). El a fost cel ce-a avut curajul să facă uz de acest cuvânt, mai mult încă – adăugând că poetul creează asemenea lui Dumnezeu (*instar Dei*). Însă această creaţie constituia numai privilegiul poeziei, artiştilor fiindu-le inaccesibilă. „Celelalte arte doar imită şi redau, nu creează cu-adevărat (*non vero faciunt*), căci esenţa a ceea ce fac este ori materialul din care făuresc ori tema, subiectul" (*ibid*.). Era opinia unui poet pe care artiştii nu cutezau să-l contrazică, socotindu-se la fel cu poeţii. Încă la finele aceluiaşi veac, Felibien scria doar că pictorul e „*oarecum* un creator", ceea ce sună în textul său: „Regulile sunt infailibile, însă pictorul poate să înfăţişeze lucruri absolut noi, al căror creator ar fi oarecum el" (*Entretiens*.

III, 185 J.

În schimb, Baltazar Gracián scria asemeni lui Sârbiewski: „Arta e completarea naturii, ca şi cum ar fi un

al doilea ziditor: o împlineşte, o înfrumuseţează, adesea o întrece […] şi unindu-se cu natura, în fiece zi face *noi minuni" (El criticân, ed*. fr., 1696, p. 154/5 h în veacul următor noţiunea de creaţie începe să apară mai des în teoria artei, îmbinându-se

353 cu noţiunea de imaginaţie, care pe-atunci se afla pe buzele tuturor *l*. „În imaginaţie există ceva asemeni creaţiei" (*has someihing în it like creation*), scria Addison. Voltaire (în *Scrisoarea către Helvetius* din anul 1740) afirma făţiş că „poetul autentic e creator" (*le vrai poete est createur*). Însă şi la unul şi la celălalt, asemănarea dintre poet şi artist era doar o comparaţie. Alţii însă priveau lucrurile altfel: Diderot socotea că imaginaţia e numai „*la mémoire des formes et des contenus*" şi ea „ne creă rien", nu creează nimic, ci numai combină, sporeşte sau micşorează.

Însă chiar în Franţa aceluiaşi secol, ideea despre creaţia umană a întâmpinat o împotrivire. Batteux (I, cap. 2) scria: „Simţul omenesc *nu poate crea*, strict vorbind, toate înfăptuirile lui poartă pecetea modelului său; până şi monştrii născociţi de-o imaginaţie slobodă de orice regulă, nu pot fi alcătuiţi decât din bucăţi din natură". La fel se exprimau Vauvernargues şi Gondillac (*Essai*, I. 45,). Împotrivirea lor desigur avea o întreită sursă. Una era de ordin lingvistic: expresia „creaţie" era rezervată pe vremea aceea pentru creaţia *ex nihilo*, creaţie inaccesibilă omului. A doua era de ordin filosofic: creaţia era un act misterios; or, psihologia epocii iluministe nu admitea misterele. În fine, a treia sursă era de ordin artistic: artiştii acelei vremi erau legaţi de normele lor şi se credea că nicio creaţie nu se poate împăca cu normele. Acest al treilea argument era cel mai slab, căci tocmai pe-atunci lumea începea a-şi da seama că normele sunt, la urma urmei, o născocire omenească. După cum se exprima un autor din vremea

aceea, mai puţin cunoscut: regulile sunt obligatorii în artă şi-n poezie, însă sorgintea lor trebuie căutată în natura cugetării noastre (La Motte Houdar, *Reflexions sur la critique*, 1715).

În veacul următor, arta şi-a luat revanşa faţă de împotrivirea de-a fi recunoscută drept creaţie, în veacurile precedente. Nu numai că se considera

1 M. Gilman, *the idea of Poetry în France from Houdar de la Motte to Baudelaire*, Harvard, U.P., 1958.

drept creaţie, dar ea singură era considerată aşa. „Creator" era sinonim pentru noţiunea de artist ca şi pentru cea de poet. Când mai târziu, în secolul nostru, s-a început a se vorbi de creaţie şi în ştiinţă (de ex. J. Lukasiewicz) sau în natură (Bergson în *VUvolution creatrice*), aceasta în genere era luată drept un transfer al noţiunilor proprii artei, un transfer în domeniul ştiinţei şi naturii. Limba polonă posedă doi termeni oarecum diferenţiaţi: „făptuitor" [ziditor] şi „creator". Făptuitorul e Dumnezeu – ziditorul, care făptuieşte din nimic, creatorul e artistul, poetul. Aceasta e o exprimare idiomatică poloneză, slavă. Celelalte limbi europene, franceză, italiană, engleză, germană – nu posedă acest dublet, au acelaşi termen pentru ziditor şi pentru artist, dar când e vorba de artist, îl folosesc cu mai multă circumspecţie.

Cum să apreciem, deci, soarta noţiunii de creaţie, prezentată aici în rezumat? Am fi înclinaţi să vedem în ea un progres care, treptat, a învins multe împotriviri, prejudecăţi, miopie în ce privea trăsăturile creative ale marii arte. Desigur aşa este – însă lucrurile nu sunt atât de simple. Fapt e că arta şi poezia au cel puţin două valori fundamentale şi că atât una cât şi cealaltă pot fi şi au fost îndeobşte scopul lor. De-o parte – observarea exactă a adevărului, cunoaşterea naturii, descoperirea unor reguli, legi ce cârmuiau acţiunea umană, iar de cealaltă – creaţie,

făurire de lucruri noi, neobişnuite, inventate de către om. Mai pe scurt: arta şi poezia au două cuvinte de ordine – norma şi creaţia. Sau: regula şi libertatea. Sau încă: priceperea şi imaginaţia. Destinele noţiunii de creaţie arată că primul postulat a avut îndelungă vreme prioritatea şi că mult timp nu s-a crezut că cele două postulate pot fi realizate concomitent. Mai constatăm că îndelung n-a existat o denumire corespunzătoare pentru creaţie, iar când a existat aşa ceva, oamenii se temeau s-o folosească, exprimând ideea creaţiei? 55 prin alţi termeni; apoi – că sub acest raport.

s-a făcut o diferenţiere fundamentală între poezie şi alte arte, poezia fiind mai de timpuriu socotită drept o creaţie. S-a susţinut că opera artistului avea un caracter multiplu, că ea putea fi privită din mai multe unghiuri şi că secolele mai vechi o priveau cu totul altfel decât al nostru în a cărui poezie se pot găsi ambele tendinţe: unii artişti şi poeţi tind către creaţie şi libertate individuală – alţii caută şi vor să găsească legi generale ce dirijează arta şi poezia, acceptând să se supună acestor legi.

II. Istoria denumirii

Astfel, târziu, cu împotriviri şi cu trudă, noţiunea de creaţie a pătruns în cultura europeană. Am înfăţişat mai sus unele episoade ale acestei opoziţii şi ale acceptării finale: acum va fi expusă rezumativ, dar sistematic, întreaga lor istorie. Şi deşi merg în paralel termenul, noţiunea, teoria, se va prezenta mai întâi separat istoria termenului însuşi, în cele patru etape ale sale.

1. Timp de aproape un mileniu, denumirea de „creaţie” n-a existat. Grecii în genere n-aveau o expresie corespunzătoare, romanii o aveau, dar n-o foloseau la niciunul din cele trei domenii, fiind pentru ei un termen de vorbire curentă, „*creator*” era acelaşi lucru cu părinte, „*creator urbis*” – era întemeietorul oraşului.

2. Timp de alt mileniu, denumirea, s-a folosit, dar exclusiv în *teologie*: creator era sinonim cu Dumnezeu, chiar şi-n epoca Renaşterii.

3. Abia în veacul trecut, termenul „creator” a intrat în limbajul *artei*, însă acum desemna tot *exclusiv* o *proprietate*, o însuşire din sfera omenească, devenind sinonim cu cel de artist. Acum au fost formulate noi expresii, inutile în veacurile precedente, ca de pildă adjectivul „creativ” şi substantivul „creativitate”, folosite exclusiv în raport cu artiştii şi cu munca lor.

4. În secolul nostru expresia de „creator” a început să se aplice la întreaga cultură umană, să se vorbească despre creaţie în ştiinţă, despre o politică creatoare, despre creatorii tehnicii noi. Astăzi dispunem de numeroase expresii, având aceeaşi provenienţă şi un sens analog: creator, a crea, creativ, creativitate, creaţie. Dintre toate acestea, ultimul pare a fi cel capital, însă prezintă o deosebită echivocitate; e aplicat la desemnarea *procesului* ce se petrece în cugetarea artistului, dar totodată şi la *elaborarea* acestui proces. „Creaţia lui Mickiewicz” desemnează şi opera poetului, precum şi procesul spiritual, psihologia care a produs acea operă. Şi deosebirea aceasta e foarte semnificativă: căci opera o cunoaştem foarte bine, pe câtă vreme demersul creativ în desfăşurarea lui îl putem doar bănui, silindu-ne să-l reconstituim.

III. Istoria noţiunii

Istoria noţiunii şi teoriei au fost în mare măsură paralele cu istoria denumirii, dar nu în mod integral.

A. Timp de veacuri, antichitatea n-a făcut uz de noţiunea de creaţie şi aceasta nici nu apărea sub altă denumire; iar dacă nu există noţiunea, nu poate fi nici teoria şi deci vreo privire generală asupra ei. Mai cu seamă nu se vorbea despre creaţie în artă. Ce-i drept,

anticii aveau două noţiuni *apropiate*, însă niciuna din ele nu se asocia ideii de artă: una aparţinea cosmologiei, cealaltă ţinea de teoria poeziei (care nu intra în noţiunea de artă). Teoria greacă timpurie despre facerea lumii, teogonia şi cosmogonia erau modelate pe noţiunea de „naştere", cu totul alta decât aceea de creaţie. Iar Platon (aşa cum se vede în dialogul *Timaios*) îşi imagina facerea lumii într-un mod încă mai diferit, ca o zidire a ei de către Demiurgul divin, care a făurit-o, însă nu din nimic, ci din materie şi conform unor idei preexistente. După opinia lui Platon, Demiurgul trebuia înţea57 Ies ca un ziditor al lumii, nu ca un creator. Poetul constituia cea de-a doua noţiune a celor vechi apropiată de noţiunea „creator", după cum arată aspectul etimologic al cuvântului „*poietes*". El făcea, nu imita ceea ce există, nu reproducea, precum artistul, după opinia grecilor, care erau convinşi că poetul avea libertatea, pe care n-o avea artistul. Acesta era pentru ei contrariul creatorului, dar celălalt era mai apropiat de creator, asemenea demiurgului, cu deosebirea că acţiona în mod *liber*, pe câtă vreme demiurgul acţiona conform unor principii sau *idei*. Astfel, grecii epocii clasice aveau două noţiuni apropiate de aceea de creator – Ziditorul şi Poetul – dar pe cea de creator n-o aveau. Platon îi pune alături (*Rep.*, 597 *D*) pe ziditor şi pe poet, pentru a afirma că pictorul nu-i niciuna, nici alta. Abia la finele antichităţii a început să se formeze noţiunea de creaţie în sens mai restrâns şi anume în sensul înfăptuirii a ceva *din nimic*. Dar opinia iniţială despre creaţie a fost negativă; *creaţie nu există*. În schimb antichitatea târzie a formulat maxima: „ex*nihi-lo nihil*", din nimic nu se poate face nimica. O găsim la un filosof, anume la Lucretius, care în poemul său *De rerum natura* scria că nimic nu se poate face din nimic: *nihil posse creare de nihilo*. Materialiştii din antichitatea târzie tăgăduiau creaţia, iar nemateriali ştii

aceleiaşi epoci o tăgăduiau deopotrivă, căci erau adepţii teoriei despre emanaţie.

B. Oamenii Evului mediu nu mai afirmau, ca Lucretius, că nu există creaţie *de nihilo*, însă erau convinşi că e atributul exclusiv al lui Dumnezeu. Ziditorul, creatorul, e numai *Dumnezeu*. Noţiunea creării la părinţii bisericii şi la gânditorii scolastici era aceeaşi ca şi la Lucretius, dar teoria era alta: creaţia există, însă oamenii nu sunt capabili de ea.

C. Târziu, în epoca modernă, abia în veacul trecut, noţiunea de creaţie a fost supusă unei transformări, iar sensul expresiei s-a schimbat – şi chiar în mod radical: adică a pierdut condiţionarea „din nimic”. În această nouă accepţiune, creaţia devenea înfăptuirea unor lucruri *noi*, mai curând decât înfăptuirea lor din nimic. Noutatea putea fi înţeleasă aşa sau altfel, în sens mai strict sau mai larg şi nu orice noutate era îndeajuns ca să apară ca o creaţie, dar la urma urmei noţiunea de noutate o definea pe cea de creaţie. Odată cu noţiunea cea nouă a apărut şi o nouă teorie: creaţia e atributul exclusiv al *artistului*, începuturile ei datează din veacul al XVII-lea, însă ea a fost admisă mult mai târziu. Ea constituie opinia tipică a secolului trecut: numai artistul e *creator*, opinie formulată de Lamennais, care – trăind în prima jumătate a secolului – fusese martor la transformarea noţiunii: „L’art est pour l’homme ce qu’est en Dieu la puissance creatrice”. * Transformarea aceasta nu s-a efectuat prea uşor. În a doua jumătate a veacului, în marele dicţionar enciclopedic Larousse, încă se mai spune că numirea de creator dată artistului aparţine unui jargon (*argot*). Dar în fine, opoziţia a fost înfrântă şi expresiile „creator” şi „artist” au devenit sinonime, precum odinioară „creator” şi „Dumnezeu”. Expresia era mai veche, însă noţiunea şi teoria erau noi. Aşa cum demonstrează în chip foarte just esteticianul

italian G. Morpurgo-Tagliabue, noţiunea de creaţie a deschis atunci o nouă epocă în istoria teoriei artei: arta fusese imitaţie în clasicism, expresie în romantism şi concepută ca o creaţie în epoca noastră.

D. Dacă în secolul trecut era predominantă convingerea că doar artistul e creator, în secolul nostru se afirmă că şi alţi oameni activi în alte domenii ale culturii pot fi creatori, nu numai artiştii. Creaţia e posibilă pe toate tărâmurile în care produce omul. Atare lărgire a sferei creaţiei trebuia să constituie nu schimbarea, ci aplicarea consecventă a noţiunii admise, căci creaţia e recunoscută după noutatea celor produse şi această

— Arta este pentru om ceea ce e pentru Dumnezeu 358 puterea creatoare, (fr. În text; n. trad.)

noutate apare nu numai în opere de artă, ci şi în ştiinţă sau tehnică. În realitate, totuşi, lărgirea sferei acestei noţiuni îi schimba şi conţinutul, ajungându-se la o altă noţiune despre creaţie.

Istoricul, care trece în revistă istoria noţiunii, o întâlneşte deci sub trei aspecte: ca o creaţie divină (C1), ca o creaţie umană (C2) şi ca o creaţie exclusiv artistică (G3). De fapt, creaţia umană concepută în sensul larg, este – cronologic vorbind – noţiunea ultimă, tipică pentru epoca noastră. Dar nici celelalte două n-au dispărut. Căci teologii fac mereu uz de prima, publiciştii foarte adesea de cea de-a treia: când ei scriu despre creaţie: trebuie să ne încordăm foarte bine atenţia pentru a ne da perfect seama dacă ei au intenţia să vorbească despre creaţia artistică în genere sau numai de cea literară.

Aceste trei noţiuni, reprezentând trei epoci, vor fi aici expuse şi discutate fiecare la rândul ei: mai întâi ca punct de plecare al evoluţiei istorice, apoi a doua, punctul concludent, în sfârşit a treia, cea tranzitorie.

IV. Creatio ex nihilo

Astfel, s-a constatat că noţiunea de creaţie a pătruns în cultura europeană nu prin mijlocirea artei, ci prin aceea a religiei – mai ales prin cea creştină, pentru care facerea lumii de către Dumnezeu era o dogmă: *„În principio creavit Deus coelum et terram* (*Geneza*, *1, 1*). Noţiunea religioasă a creaţiei n-are, bine înţeles, nimic comun cu arta, însă cu ea s-a început, ea a servit drept model noţiunilor artistice de mai târziu; cel care pentru prima oară l-a numit pe poet creator, adăuga: *„instar Dei”*, asemenea lui Dumnezeu, în gândirea creştină, creaţia era acelaşi lucru cu actul prin care Dumnezeu a dăruit existenţă lucrurilor – şi e creaţie „din nimic”. După lapidara formulă a lui Albert cel Mare, „creaţia e făptuirea a ceva din nimic” *„creatio est factio alicuius de nihilo”* (*Summa de creaturis*, Summa despre cele create I q. 1. art. 2: *Opera*, vol. XVII, p. 2; v. şi Duns Scotus, *Opus Oxoniense*, IV d. 1 q. 1 nota 33).

Filosofii şi teologii cunosc trei mari concepţii despre facerea lumii. Una e dualistă şi afirmă: există Dumnezeu şi materia eternă, din ea Dumnezeu a făurit lumea. Aşa spun miturile babiloniene, precum şi Platon. A doua ţine de teoria aşa-zisă a emanaţiei: pentru neoplatonicieni, există numai absolutul, din care s-a desprins lumea. Pe amândouă le resping religia şi teologia creştină, aflate pe poziţia *creaţionismului*: există Dumnezeu şi nimic altceva, Dumnezeu a făcut lumea din nimic; nu printr-un proces de emanaţie, ci prin porunca divină. Temeiul teoriei creştine despre facerea lumii e formulat în *Vechiul Testament*, mai ales în *Cartea Facerii* (*Gen.*, 1., 1 – 2 precum şi 2.4 b. 1 – 4.22J. Acolo se spune că Dumnezeu a făcut lumea, fără să se spună *explicite* că a făcut-o *ex nihilo*, ceea ce se spune în schimb în cartea a doua a Macabeilor, 7.28: *ouk* ex*onton*... Tot ce există e considerat în *Scriptură* ca făurit de puterea divină: „Domnul a făurit totul singur pentru

sine” (*Cartea profeţilor*, XVI. 4J, iar în *Psalmul 14*8, 5: „A poruncit şi s-au înfăptuit”. Aşa stau lucrurile la scriitorii creştini timpurii; Tertullian scrie că Dumnezeu pe toate le-a produs din nimic „*universa de nihilo produxeritu*. (*De praeser*.) ** La fel scrie Origen (*Joh*., I. 17.103J. Biserica creştină confirma învăţătura despre facerea lumii de câte ori se ivea vreo îndoială în acest sens; la sinodul din Niceea (428) contra maniheilor, la sinodul lateran din 1215 contra albigenzilor, în fine la primul sinod de la Vatican (sesiunea a III-a: *de* fi de *catholica*, despre credinţa catolică).

Facerea lumii e o dogmă a religiei creştine, în ea rezidă un mister al credinţei; nu e un obiect de cunoaştere. Rolul filosofilor creştini, îndeosebi

— Trad. literală: „nu din ceva real” (gr. În text, n.

* trad)

J61 ** Titlul complet: *Despjcandtuiuii*… m-fretic*ilor (id.).*

f CONSERV VORUL I

al lui Toma din Aquino, constă în a fi arătat ce anume din această dogmă poate fi totuşi explicat prin mijlocirea filosofiei. *In Summa Theol*. (I. a q. 44 – 105 în special q. 46 a. 2 şi 3.) arată că însuşi actul creaţiei e o teză filosofică ce se poate demonstra, însă teza despre facerea lumii săvârşite în timp e o chestiune de credinţă: la întrebarea: lumea a existat dintotdeauna ori s-a ivit odată cu timpul, filosofia n-are niciun răspuns.

Din cele două concepţii antice înrudite – poet şi ziditor, *poietes* şi *demiurgos* – care e mai aproape de noţiunea creştină a creatorului? *Cartea facerii* vorbeşte despre noţiunea unei lumi construite de un ziditor conform unui plan. Dar ea nu constituie o concepţie generală a teologilor, pentru unii facerea lumii e mai aproape de o poruncă decât de o zidire plănuită după un proiect. Adepţii

lui Duns Scotus şi ai lui Ockham erau înclinaţi să admită facerea lumii în mod slobod, după bunul plac; dacă ar fi fost să se aplice nişte comparaţii de ordin uman, ziditorul, în concepţia lor, era mai aproape de poet decât de constructor. Păşind pe o *via moderna*, concepţia aceasta a trecut la protestanţi. Martin Luther scria (*Werke*, ed. Medicus, V. 191) făuri înseamnă a porunci".

(*Schaffen heisst gebieten*).

Cum trebuie să interpretăm formula „ex nihilo"? Ea era concepută ca *terminus a quo*, deci *ex nihilo* însemna acelaşi lucru ca şi *post nihilum*. Dar cum să înţelegem aceasta, dacă odată cu lumea a fost creat şi timpul? înaintea creaţiei n-a existat timp, dacă nimic nu exista înainte de ea. Aşa încât, subtilul gânditor francez Lachelier spunea că teoria religioasă a facerii lumii nu implică noţiunea de început (A. Lalande, *Vocabulaire de Philosophie*, s. v „Creation"). Şi teologii susţin că lumea n-a fost creată în timp, într-un anume moment sau în altul, ci creaţia e o stare de lucruri permanentă, *„une situation permanente"* (L. Bouyer, *Dictionnaire Theologique*, 1963, p. 172 nota). Lumea creată n-a avut un început în timp şi totuşi nu s-ar putea spune că ea n-a avut început. Dacă ar fi existat dintotdeauna – spune Toma din Aquino – n-ar fi putut fi creată. Este foarte dificil să cuprinzi cu gândul aceste noţiuni, cu mult mai dificil decât s-ar părea dacă le considerăm superficial. Fichte spunea că în genere e imposibil să cugetăm corect despre creaţie, că ea *„lässt sich gar nicht ordentlich denhen"*. Şi că n-are mai nimic comun cu creaţia ce le este atribuită oamenilor.

Mai mult: credincioşii consideră facerea lumii drept un act săvârşit o dată pentru totdeauna şi tot ce s-a petrecut ori se va mai petrece de-acum înainte, e numai o consecinţă a acelui act. Totuşi, mai există o interpretare a creaţiei, dacă nu a teologilor, măcar a unor filosofi: pentru

ei istoria lumii e o „creatio continua”, cum spune sf. Toma şi cum admite Malebranche ca teză fundamentală. Actul creaţiei durează necontenit: dacă Dumnezeu ar înceta să creeze lumea, aceasta ar înceta să mai existe. *Conservatio*, menţinerea existenţei, e tot o creaţie. Deci, ce-a rămas din noţiunea religioasă în concepţia modernă despre creaţie, aşa cum e folosită în teoria artei? Nu prea mult: nici noţiunea de creaţie *ex nihilo*, nici caracteristica atemporală, nici principiul că ea, nu e act de credinţă. A rămas, doar, ideea că în creaţie operează puterea: poetul creează lumea ca şi Dumnezeu, „*instar Dei*”. Creaţia artistului e concepută mai curând în sensul de „*poie-sisu*, adică o producţie nestânjenită de nimic, deşi pe alocuri mai apare sub aspectul „demiurgic”, adică, al construirii, al realizării planificate a unei concepţii.

V. Noţiunea contemporană despre creaţie în sensul care i se dă astăzi, creaţia e o noţiune cu o sferă foarte largă: ea cuprinde o infinitate

363 de activităţi şi produse umane, nu numai ale artiştilor, dar şi ale savanţilor, sau tehnicienilor. Arta se plasează şi ea în această noţiune a creaţiei, însă n-o cuprinde pe deplin. Care e deci conţinutul acestei noţiuni, cel pe care se fundamentează creaţia înţeleasă într-un sens atât de amplu şi ce impact diferenţiază înfăptuirile şi operele creative de cele ce nu sunt?

Răspunsul pare simplu. Trăsătura ce deosebeşte creaţia în fiece domeniu, pictură sau literatură, ştiinţă sau tehnică, e *noutatea*, noutatea procesului de realizare sau noutatea operei. Totuşi, răspunsul acesta, peste măsură de simplu, nu e satisfăcător, căci nu pretutindeni unde apare noutatea, există şi creaţie. Fiece creaţie implică noutatea, dar nu fiece noutate implică o creaţie. Noţiunea de noutate e generalizatoare – şi ceea ce pare nou într-un sens al acestui termen, nu e nou în alt sens al lui. Exact ca în două

frumoase versuri ale lui Jerzy Zagorski: „totul se schimbă” şi „nimic nu-i schimbat”. Operele spiritului omenesc pot fi privite din *diverse puncte de vedere*, şi cele ce sunt noi dintr-un punct, nu sunt noi privite dintr-altul. Pe copacul bătrân, cresc în fiece primăvară frunze noi şi totdeauna în acelaşi chip. La fel e şi cu producţiile ieşite din mâna omului: orice se lucrează, într-un anumit mod e asemenea cu ceea ce s-a făcut mai înainte, şi totodată în alt mod este diferit. Orice „Fiat 125” de fabricaţie poloneză e un automobil nou, deşi nu posedă niciun amănunt care să-l diferenţieze de alte „Fiat 125” poloneze.

În al doilea rând, noutatea e condiţionată de o gradaţie, poate fi mai mică sau mai mare. Însă nu există o măsură, o scară a valorilor, un aparat de măsurat noutatea, aşa cum termometrul măsoară temperatura. Putem spune că o creaţie posedă un *înalt* grad de noutate, însă ne lipseşte fenomenul analog procesului de fierbere, care să indice că noutatea a păşit pragul creaţiei.

În al treilea rând, pe planul creaţiei omeneşti, există diverse genuri de noutate, variabile sub raport *calitativ*: aşa sunt o nouă *formă*, un nou *model*, o nouă *metodă* de elaborare. De pildă:

la un automobil – o nouă caroserie, un nou tip de caroserie, un nou tip de motor – şi primul automobil a constituit chiar el sub raport calitativ o altă noutate. În artă deosebim o nouă lucrare într-un stil dat, precum şi un *stil* nou. Fiecare templu doric posedă oarecum o altă *dispunere* a coloanelor şi a antablamentului însă toate elementele sunt dispuse după aceeaşi *concepţie*. Diferenţierea aceasta găseşte aplicare şi în alte domenii în afară de artă. În genere, noutatea rezidă în posedarea unei calităţi ce mai înainte nu exista; deşi uneori ea consistă numai în sporirea cantităţii sau în elaborarea unei combinaţii încă necunoscute. Un istoric al filosofiei de la

răscrucea secolelor al XVIII-lea şi-al XIX-lea, De Gerando, socotea chiar că orice noutate e numai o nouă combinaţie: „Toute creation n'est qu'une combinai-son".

În al patrulea rând, noutatea realizată de către oamenii dăruiţi cu spirit de creativitate poate avea de obicei diverse provenienţe: poate fi intenţionată sau neintenţionată, impulsivă sau dirijată, spontană sau realizată în chip metodic în urma unei cercetări şi meditări atente: ea constituie *semnul* atitudinii diverse a creatorilor, expresia unui intelect deosebit, a unor capacităţi şi talente diferite.

În al cincilea rând, crearea unei opere are şi ea diverse rezultate de ordin teoretic şi practic, de la totala lipsă de efect până la acelea ce frapează pe indivizi şi societatea, de la rezultatele neînsemnate până la acelea ce constituie momente de cotitură, transformând viaţa oamenilor, precum au fost caracterele de imprimerie, iluminatul electric, maşina cu aburi, avionul, marile opere de literatură, filosofie, artă.

Această diversitate inclusă în noţiunea de noutate trece şi la sfera de creaţie, dacă aceasta se defineşte prin impactul noutăţii! Trece, însă nu integral: căci noi folosim noţiunea de creaţie în aşa fel încât ea să includă mai mult *concepţiile* noi şi nu orice nouă combinaţie, numai produsele 5 unor capacităţi *superioare*, numai cele ce au rezultate *remarcabile*. Esenţial e următorul fapt: creaţia nu e determinată numai de noutate, ci şi de altceva, de nivelul superior al elaborării, de efortul superior, de eficienţa superioară. Dar unde începe acest nivel superior, iată o întrebare la care nu se poate răspunde cu stricteţe. În zadar am vrea să utilizăm aici convenţiile cifrice, căci putem cumva să ne descurcăm totuşi fără asemenea convenţii şi fără o strictă exactitudine, aşa cum ne mulţumim să definim fără ele capacităţile umane, farmecul

sau valorile sociale şi că oricum reuşim să-i deosebim pe cei capabili, valoroşi sau plini de farmec fizic. La fel se petrec lucrurile şi cu creaţia.

Drept creatori îi considerăm pe aceia ale căror opere nu sunt numai noi, dar constituie şi manifestarea capacităţii, efortului intens, energiei intelec).,tuale, talentului, geniului. *Energia intelectuală* consumată întru crearea unui element nou e măsura creaţiei tot atât de mult cât şi însăşi noutatea lui. Alături de noutate, ea e realmente o a doua unitate de măsură. Creaţia posedă astfel două măsuri, două criterii, care totuşi nu pot fi măsurate, cântărite, ci se apreciază doar cu ajutorul intuiţiei. Aşa încât, creaţia nu se prezintă ca o noţiune cu care se poate opera în mod exact.

Afirmaţia că esenţa creaţiei constă în noutate şi energie intelectuală, apare ca o descriere a ei; totuşi, majoritatea celor de astăzi văd în atare descriere şi un criteriu pozitiv de apreciere.

De ce apreciază ei creaţia? Gel puţin din două motive. Mai întâi, pentru că, făurind lucruri noi, se amplifică dimensiunile vieţii noastre, iar mai apoi, fiindcă orice creaţie constituie o manifestare de forţă şi de independenţă a intelectului uman, a diversităţii lui, a irepetabilităţii. La această apreciere se mai adaugă şi un punct de vedere hedonist: creaţia îi fericeşte atât pe cei ce se bucură de ea, cât şi pe creatorii înşişi; pentru mulţi ea e o necesitate, e ceva fără de care nu pot trăi. Van Gogh scria: „În viaţă şi în pictură eu nu pot exista fără de acel ceva ce e mai mare decât mine, ce e propria mea viaţă – fără capacitatea de a crea”.

Dar înainte de toate cultul creaţiei e un cult al unei capacităţi supraumane a personalităţii de natură oarecum divină. „La sursa fiecărei creaţii – scria Igor Straviński (*Poetica muzicală*, în „Res Facta”, IV) – se află posesiunea

a ceva ce e mai presus de roadele muncii omeneşti”.

Aprecierea superioară a creaţiei s-a născut mai cu seamă pe tărâmul artei. Şi e de la sine înţeles, căci alte activităţi umane îndeplinesc alte sarcini: ştiinţa serveşte la cunoaşterea lumii, tehnica la organizarea şi înlesnirea vieţii; arta nu îndeplineşte aceste sarcini suficient de bine pentru ca ele să justifice raţiunea de a fi. Cultul creaţiei ar fi deci un rezultat al supraproducţiei artei – el serveşte la selecţionarea operelor ei majore, care nu sunt chiar atât de numeroase.

Această interpretare a dăunat creaţiei artistice în aşa măsură, încât pentru omul contemporan ea e prea puţin înţeleasă, e privită cu indiferenţă, dacă nu chiar în mod negativ. Şi totuşi în istoria culturii europene o atare atitudine a precumpănit vreme îndelungă. Nu se vorbea despre creaţie, fiindcă nu era luată în seamă şi n-o luau în seamă, fiindcă n-o preţuiau şi aceasta pentru că suprema perfecţiune era considerată numai aceea a cosmosului: Ce-aş putea crea eu însumi, ceva care să fie la fel de perfect? – se întrebau oamenii antichităţii şi ai Evului mediu. Cultul pentru perfecţiunea cosmosului constituia o dogmă, dar tot ca o dogmă poate fi judecată admiraţia timpurilor moderne pentru originalitate, individualitate, creativitate. Veacurile mai vechi şi mai noi prezintă două faze diverse în fluctuaţia predilecţiilor omeneşti.

Prima fază a luat sfârşit odată cu secolul trecut. Pe atunci Remy de Gourmont (*Livre des mas-ques*, 189*6* – *8*) afirma că pentru scriitor „unica raţiune de a fi e să fie original”. Şi din acest postulat trăgea o concluzie desigur eronată, anume că „se cuvine să recunoaştem că orice esteticiaan independent poate formula o estetică proprie”. E de dorit să existe o singură estetică, menită să cuprindă operele scriitorilor originali. Că aceasta va fi o estetică pluralistă – e o altă chestiune.

Astăzi cunoaştem un nou val de entuziasm faţă de creaţie, entuziasm care a găsit o puternică expresie la *Rencontres Internationales de Geneve* din 1967, consacrate „Artei în societatea actuală”. N-are importanţă ceea ce se creează – a spus unul dintre vorbitori (*Leymarie*) – „important e să *se creeze11*. Nu-i vorba de opere de artă, avem destule, suntem saturaţi şi suprasaturaţi de ele; e vorba de artişti, ca ei să-şi întruchipeze imaginaţia şi libertatea [de creaţie]. *„Ce qui corupte, c’est la fonction creatrice de Vart* [...] non *les produits artistiques* don’t *nous sommes massicement saturesu. De*ci, e vorba nu de artă, ci de creaţia în sine: nu se poate merge mai departe în admiraţia faţă de procesul creaţiei.

VI. Pancreaţionismul în secolul nostru noţiunea de creaţie e folosită tot mai frecvent, desemnând fiece acţiune a omului, care depăşeşte limitele simplei recepţionări; omul e creator atunci când nu se mărgineşte doar la a confirma, a repeta, a imita, ci dăruieşte ceva de la sine, din sine. Astfel înţeleasă, creaţia are o sferă imensă: nu e creaţie numai ceea ce face omul cu lumea şi ce gândeşte despre ea, ci e o creaţie şi-n faptul că el vede lumea. Şi nu poate fi altfel. Omul, fie că vrea sau nu, *trebuie* să completeze acţiunea stimulilor ce-i vin din lume, să-şi formeze o imagine proprie a lumii, căci impresiile pe care le înregistrează nu sunt complete şi formate, ci ele cer o întregire, constituind doar un material. Omul ia din afară impresii disparate, pe care le sudează, trebuie să le sudeze într-o imagine unitară. E ceea ce văzuseră deja Platon şi câţiva neoplatonicieni. Kant a exprimat formula în chip sistematic: la fel şi

Goethe l-a definit pe om drept o fiinţă care dă formă elementelor cu care ia contact.

Aceasta e de fapt convingerea epocii noastre,

exprimată de către Heidegger, Gassirer, Koestler. Creaţia, prin care completăm datele obţinute din exterior, e un fapt indubitabil, există în orice acţiune a omului, e generală şi inevitabilă. Se poate spune că omul e condamnat la creaţie, fără de ea nu poate face şi cunoaşte nimic. Creaţia, înţeleasă deci într-un sens atât de larg, apare nu numai în ceea ce pictează sau compun oamenii, ci chiar în ceea ce ei văd şi aud. S-ar putea zice că ea se efectuează în *forme permanente*, forme studiate de Kant şi de kantieni. Dar în ea există loc şi pentru variantele *individuale*. Artistul poate picta într-un fel sau într-altul. Ochii noştri, gândirea noastră îşi completează impresiile pe care i le-au lăsat o anumită floare, sau o anumită piatră, dar totodată combină laolaltă fenomenele, făurind idei mai ample despre lume sau divinitate. „L-am făurit pe Dumnezeu”, spune un erou al lui Montherlant. Bineînţeles „făurim pe Dumnezeu”, în alt sens decât în acela în care ne-a făurit el pe noi.

Toate acestea sunt observaţii ingenioase şi serioase, dar – mai bine să nu vorbim aici despre creaţia propriu-zisă, e de ajuns dacă numim aceste procese „productivitate” sau „capacitate de acţiune” ale cugetului omenesc.

VII. Creaţia artistului

Istoria ne arată că între noţiunea teologică despre creaţie, proprie Evului mediu – şi cea de astăzi, s-au mai folosit altele, mai ales în secolul trecut, limitând creaţia la domeniul artei. Deci, care anume creaţie era considerată ca fiind aplicabilă ca noţiune, *’numai în artă*? Noţiunea de pe-atunci nu era identică cu cea actuală, creaţia nu era determinată în principal doar de noutate şi de energia intelectuală, frăsături ce apar şi-n operele 369 savanţilor, tehnicienilor, organizatorilor. În sensul dat de secolul trecut acestei noţiuni, creaţia trebuia să însemneze

altceva.

În primul rând, era acelaşi lucru cu *crearea de făpturi fictive*: Hamlet şi Othello, Konrad al lui Mickiewicz, Kordian al lui Słowacki, Wokulski al lui Prus, Judym al lui Żeromski – sunt tot atâtea personaje fictive, cu caractere fictive, cu destine şi aventuri fictive. În acest sens, creaţia era numai de domeniul artei, nu de domeniul ştiinţei sau tehnicii – şi chiar al unei porţiuni din domeniul artei. Evident, nu există în genere obiceiul de-a numi creaţie fie chiar cele mai frumoase covoare sau mobile. Această noţiune a fost diferită întru totul de cea teologică, dar nu coincidea nici cu aceea pe care-o folosim astăzi cu precădere; diferenţa era sesizată abia parţial atât de către profanii în materie, cât şi de teoreticieni.

Noţiunea aceasta despre creaţie se aplică în modul cel mai explicit la *arta cuvântului*. Cei vechi separau poezia de toate celelalte arte pentru că ea făureşte existenţe fictive, şi – justă sau nu – această separaţie a dăinuit până după epoca Renaşterii.

În prefaţa tratatului său *De perfecta poesi*, Sarbiewski scria: „Poetul poate să nu dea fiinţă nici temei sale, nici conflictului ce formează conţinutul [operei], însă ea printr-un act de creaţie (*per quandam creationem*), poate chema la viaţă atât acea temă cât şi modul său de tratare […] poeţii *pot crea tema* şi miezul conflictului, ceea *ce* e *imposibil pentru orice altă pricepere sau artă*. *Că*ci sculptorul nu-şi făureşte lemnul sau piatra pentru statuile sale şi niciun făurar nu-şi creează singur fierul sau bronzul […] Poezia în aşa fel reproduce sau imită ceva, încât totodată făureşte ceea ce imită […] nu procedează ca alte arte care nu făuresc, deoarece îşi fundamentează existenţa operei fie pe subiect, fie pe materialul pe care-l lucrează”. Singur numai poetul (solus poeta) *lucrează a*şa încât pare că făureşte din nou (de novo *creări*)*; şi el însu*şi, fără să

imite, poate spune că există lucruri care de fapt nu sunt.

Această concepţie despre poezie a fost proprie manieriştilor literari din veacul al XVII-lea. Bal-tazar Gracián a extins-o totuşi întregii sfere a artei. În al său *Criticon* (1656 – 7) scria, cum s-a văzut mai sus, „Arta e ca un al doilea creator al naturii; celei dintâi lumi pare că i-a adăugat o lume nouă, i-a dăruit perfecţiunea, pe care cealaltă n-o poseda prin ea însăşi; şi unindu-se cu natura, în fiece zi creează noi minuni”.

Această capacitate specială, observată iniţial numai la poezie, între secolele al XVII-lea şi al XIX-lea a fost atribuită artei în general – şi mai mult încă, numai artei în exclusivitate. Ea constituia trăsătura definitorie a artelor, al căror domeniu coincidea cu cel al creaţiei. Consecinţa era că nu numai artei, dar şi creaţiei i se dădea un nou înţeles. Noţiunea cea nouă aplicată acesteia s-a fixat în secolul trecut, a dăinuit în tot cursul lui, a devenit pentru el caracteristică.

Noţiunea creaţiei, proprie vremurilor noastre, e – cum s-a spus – mai largă, incluzând nu numai arta. Totuşi, în cadrul acestei noţiuni mai largi, arta şi-a păstrat o poziţie de excepţie, pe care n-o putem înfăţişa decât printr-o comparaţie. În unele parlamente figurează, pe lângă deputaţii şi senatorii aleşi aşa numiţii senatori de drept – rectori, episcopi, foşti prim-miniştri. Se poate spune, deci, că în materie de creaţie, artiştii sunt senatorii de drept. Un savant îşi îndeplineşte misiunea în momentul în care a descoperit un fenomen, un tehnician – când a inventat un instrument util; pentru artist, misiunea constă numai în creaţie. Aceasta pentru ştiinţă şi tehnică e ca o podoabă, iar pentru artă constituie substanţa. E ceea ce rezultă din actuala noţiune despre creaţie, cât şi din aceea despre artă; când s-a destrămat legătura dintre artă şi frumos, s-a consolidat aceea dintre creaţie şi artă. Mai înainte, era

postulatul: nu există ai tă fără frumos. Astăzi mai curând se spune: nu există artă fără creaţie. Aşa gândea la răscrucea secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea U Coleridge, când scria: „Arta este repetarea actului creaţiunii”. Din secolul trecut, noţiunea despre creaţie în artă şi literatură a fost uzitată în chip atât de firesc şi general, încât până şi Zola, părintele naturalismului, scria în *Mes haines* (1861, nota de la p. 141): „*J’aime* a *considerer chaque ecri-vain comme createur qui tente*, *après Dieu*, *la cre*ation *d’une terre nouvelle*” (îmi place să-l consider pe fiece scriitor ca un creator care încearcă, după Dumnezeu, să creeze o lume nouă).

La fel, în zilele noastre, un artist ca J. Dubuffet scrie (*Prospeclus*, 1967, I, p. 25): „Arta e prin esenţa ei noutate, deci şi opiniile despre artă trebuie să constituie o noutate. Un singur regim e profitabil pentru artă – revoluţia permanentă”.

Diversele noţiuni despre creaţie şi despre artă – aşa cum au fost sau sunt uzitate – au făcut ca raportul dintre artă şi creaţie să fie şi el variabil. Dacă notăm arta cu litera A şi creaţia cu C stabilind următoarele: G1 = creaţia divină, C2 = creaţia umană în sensul cel mai larg, C3 = creaţia în exclusivitate artistică, acest raport se va prezenta astfel:

Niciun C1 nu e A şi niciun A nu e C1 în schimb:

Unele C2 sunt A şi unele A sunt C2 în fine: Orice C3 e A

Iar dacă adăugăm (cu îndrăzneală) opinia Cole-ridge – Dubuffet, atunci: orice A e C3.

Adăugăm câteva observaţii: 1) Noţiunea de creaţie (C2 cât şi C3) se poate aplica *la orice* artă, atât de creaţie, cât şi de reprezentare mimetică, abstractă sau figurativă, la romanul realist al lui Tolstoi şi la basmele Şeherezadei. 2) Cel ce se ocupă de creaţie trebuie să fie modest, să nu

facă mereu apel la geniu şi la inspiraţie. Dela-croix scria în *Jurnalul* său la 1 martie 1857: „Toată lumea e de acord că ceea ce se numeşte creaţia marilor artişti nu e *nimic altceva* decât *modul de-a vedea* propriu fiecăruia dintre ei, ordonarea şi redarea elementelor din natură". 3) Raportul dintre artă şi creaţie se schimbă nu numai dependent de ceea ce se înţelege prin creaţie, dar şi de ceea ce se înţelege prin *artă*. În acest sens, găsim două variante: „Orice artă e creaţie", precum şi: „Arta e de regulă creaţie" (sau: Arta adevărată e o creaţie).

Pentru Coleridge trăsătura definitorie a artei era creaţia. Dar pentru alţii, ea înseamnă şi altceva: arta trebuie să suscite o încântare, o emoţie, o zguduire sau chiar sentimentul că e perfectă în formele sale. Simplificând, am putea spune că sensul artei are doi poli: arta – perfecţiunea şi arta – creaţie. Primul pol corespunde cu înţelesul conferit clasicismului, cel de-al doilea – cu înţelesul conferit romantismului. Dar trebuie să mai repetăm: a înţelege arta ca o creaţie e o interpretare mai târzie, ea n-a existat de fapt înaintea romantismului sau măcar înaintea preromantismului, înaintea lui Rousseau. Într-o formulare ceva mai tardivă, găsim că funcţiile artistului sunt trei: el e sau imitator, sau *descoperitor*, sau în fine *inventator*, creator cu alte cuvinte. Fie că redă realitatea, salvând-o de uitare, fie că-i descoperă frumuseţea şi legile, fie că, în sfârşit, creează ceea ce nu era. Nu o dată, în domeniul sau stilul său, chiar în conţinutul însuşi al operei, arta reuneşte cele trei funcţii; dar teoria dă de obicei preferinţă când uneia când alteia. Veacurile mai vechi au văzut în artist fie pe cineva care poate să reproducă – fie pe cel ce descoperă: epoca noastră vede în el fie descoperitorul, fie creatorul. Cei vechi îl vedeau pe creator în cea mai mică măsură, cei de astăzi – în cea mai mare măsură, deosebire ce apare atât în

tratatele teoretice, cât şi-n critica curentă sau în modul de organizare al muzeelor. Până nu demult muzeele se străduiau să colecţioneze cele mai bune opere (ca să vorbim pe scurt) din fiecare epocă; astăzi – mai curând pe cele ce sunt noi, originale pentru epoca dată sau (tot vorbind pe scurt) pe cele creatoare.

Din cele de mai sus, rezultă că noţiunea de 373 creaţie nu constituie un model, că însuşi termenul e variabil, că şi-a schimbat semnificaţia în decursul veacurilor, iar cea actuală (ca să facem uz de metoda diferenţierii carteziene) e cea mai categorică, dar şi cea mai confuză. Totuşi, nu există niciun motiv de a ne lipsi de noţiunea de creaţie: dacă nu e o noţiune de lucru, e cel puţin o formulă utilă. Se poate spune: nu e o noţiune ştiinţifică, ci una filosofică. Comparând arta cu domeniul militar, am putea spune: nu e sabie sau carabină, ci mai curând stindard. Sunt şi acestea utile, de bună seamă la solemnităţi, iar uneori şi în lupte.

9

REPREZENTAREA: Y

ISTORIA RAPORTULUI DINTRE ARTĂ ŞI REALITATE

Nulle poesie se doit louer pour accomplie şi *elle ne ressemble à la nature*. (Nicio poezie nu trebuie lăudată ca fiind desăvârşită, dacă ea nu seamănă cu natura)

P. DE RONSARD: Prefaţa la *Odele* din 1550

I. Istoria noţiunii de mimesis

Reprezentarea sau acţiunea de a reda e o expresie mai puţinuzitată, însă uşor de înţeles. Acţiunea de a reda se opune creării, reproducerea se opune actului de creaţie. Totuşi, în capitolele despre secolele mai vechi, e de preferat să utilizăm o altă expresie şi anume „imitarea”, căci ea corespunde mai exact ideii folosite de greci, primii care am meditat şi şi-au spus cuvântul asupra temei raportului dintre artă şi realitate. „Imitarea” (gr. *mimesis*,

lat. *imitatio*) e un termen identic în ambele limbi şi nu s-a schimbat decât prin faptul că s-a tradus dintr-o limbă într-alta. Dar s-a schimbat noţiunea, căci astăzi el desemnează mai mult sau mai puţin o repetare – şi suntem înclinaţi a crede că de la început a însemnat acelaşi lucru. Totuşi nu-i adevărat. În vorbirea greacă el avea câteva sensuri: la început a însemnat cu totul altceva, imitarea nu era o repetare, mai ales nu era o repetare a lucrurilor văzute.

A. Noţiunea de imitare s-a format în epoca greacă clasică şi poate chiar în cea mai timpurie.

1. Termenul „mimesis" e posthomeric, el nu există nici la Homer, nici la Hesiod. Lingviştii spun că etimologia lui e obscură. A apărut desigur

3? 5 odată cu oficiile sacre şi cu misterele cultului dioniziac, în cadrul cărora îşi avea o semnificaţie iniţială, deosebită de cea actuală. *Mimesis* – „imitare" – se denumeau actele de cult ale preotului, întrunind dansul, cântul, muzica; mărturii se găsesc la Platon şi la Strabon; expresia care mai târziu avea să desemneze redarea realităţii în sculpturi sau piese de teatru, era uzitată pe-atunci pentru *dans*, *mimică şi muzică* – şi numai pentru ele. Denumirea în această accepţiune pentru muzică se află în imnurile din Delos, la Pindar, precum şi la Aristotel. Imitarea nu înseamnă redarea pasivă a unei realităţi exterioare, ci o exprimare a unei realităţi interioare, expresie similară funcţiei actorului şi nu copistului. Iar în artele plastice, termenul nu era aplicat.

2. În veacul al V-lea î.e.n. „imitarea" din limbajul ritual a trecut în cel filosofic, începând să desemneze reprezentarea lumii exterioare, lucru lesne de înţeles, căci prin mimică nu numai se reproduc fapte exterioare, dar se exprimă şi trăiri sufleteşti. Totuşi, Socrate mai avea scrupule şi evita să definească pictura drept *mimesis*, utilizând expresii înrudite, ca „*ekmimesisu* (redare) sau

„apo*mimesis*”. (contrafacere). Dar Platon şi Democrit n-au mai cunoscut atare scrupule; pentru ei *mimesis* era de-a dreptul imitarea naturii – însă pentru fiecare din ei era o altfel de imitare.

Pentru Democrit *mimesis* era imitarea *modului de-a acţiona al naturii*. El scria că, practicând artele, oamenii se călăuzesc după natură: ţesând, imită pe păianjen, construind – pe rândunică, făcând muzică – pe lebede şi privighetori (Plutarh, *De sollert. anim.*, Despre iscusinţa sufletului, 20.974 A). Atare noţiune se folosea pentru ţesătorie şi construcţie, deci în *artele aplicate*. Niciodată ea nu s-a răspândit prea mult, de altfel, a apărut şi mai târziu, la Hipocrat şi la epicurei, mai ales la Lucretius.

3. În schimb, s-a răspândit pe-o arie largă altă noţiune despre imitare, formulată tot de către filosofii atenieni din secolul al V-lea î.e.n., însă din altă grupare: a iniţiat-o Socrate, au dezvoltat-o Platon şi Aristotel. Pentru ei „imitarea” era repetarea *aspectului lucrurilor* – noţiune condiţionată de observarea picturii şi sculpturii. Îndeosebi, Socrate îşi punea întrebarea: prin ce diferă aceste arte de altele? Şi răspundea: Prin aceea că redau asemănarea lucrurilor; ele imită ceea ce noi vedem (Xenofon, *Comentarii*, III, 10). *Noţiunea* lui despre imitare era nouă, însă mereu foarte generală, nu preciza dacă era vorba de-o redare fidelă sau liberă. În schimb el a fost primul care să formuleze *teoria imitaţiei* (*mimesis*), sau măcar părerea că ea e tocmai *funcţia proprie* artelor cum sunt pictura şi sculptura. Iată ceea ce a constituit un eveniment important în istoria concepţiilor despre artă. Şi nu mai puţin important a fost şi faptul că teoria respectivă s-a preluat de către Platon şi Aristotel, căci ei au dezvoltat-o, au conferit „imitării” un sens mult mai concret – fiecare totuşi într-o variantă diferită, aşa încât s-au ivit două teorii sub acelaşi nume.

4. *Varianta lui Platon*. Iniţial, Platon folosea în chip destul de şovăielnic termenul de „imitare”: în sensul primitiv, el l-a aplicat pe rând muzicii şi dansului (*Legi*, 798 *d*), după cum Socrate îl aplicase picturii şi sculpturii (*Rep.*, 597 D). La început, el le dădea un înţeles foarte îngust, numind „imitatoare” acea poezie pe care o rostesc eroii înşişi (ca tragedie), pe câtă vreme poezia epică, în ochii lui, descria şi nu imita. Dar în fine, el acceptă noţiunea socratică mai largă, aceea care includea aproape integral pictura, sculptura şi poezia deopotrivă, epică sau dramatică, într-o perioadă mai tardivă, începând cu cartea a X-a din lucrarea sa despre stat (Republica), Platon concepea procesul de imitare a realităţii de către artă într-un mod limitat – arta era copia fidelă şi pasivă a realităţii. Concepţia aceasta îi era inspirată de pictura iluzionistă din acea vreme, care tindea la efectuarea de tablouri menite să dea iluzia realităţii – concepţie similară cu aceea a naturalismului din secolul trecut. Teoria [lui Platon era 377 o teorie expozitivă, mi normativă – şi ea trata procesul de imitare a realităţii prin mijloacele artei drept un fapt negativ, mai adăugând şi un argument subliniat cu deosebire, anume că imitarea nu prezintă drumul just către adevăr (*Rep.*, 603 A: 650 A; *Sophista*, 235D-23 bl).

5. *Varianta lui Aristotel*. Fidel în aparenţă lui Platon, Aristotel i-a preluat noţiunea, teoria despre *mimesis*, conferindu-i, însă, alt caracter, în sens apreciativ. Cu doctrina platoniciană despre imitarea fidelă, el nu era câtuşi de puţin de acord, afirmând că, atunci când imită obiectele, arta le poate înfăţişa mai frumoase sau mai urâte decât sunt, că poate să le prezinte *cum ar putea şi cum ar trebui să fie*; că arta poate (şi chiar trebuie) să se limiteze la calităţile *generale*, tipice, absolute ale obiectelor (*Depoet.*, 1448 al; 1451 b27; 1460 b23). Aristotel rămânea credincios tezei despre arta care imită

realitatea, însă nu înţelegea prin aceasta o copie fidelă a realităţii, ci un raport liber între artist şi realitatea pe care artistul o poate reprezenta în felul său. Luând termenul de la Platon, i-a dat alt sens, noţiunea lui era mai aproape de cea primitivă, sau mai bine zis consta în fuziunea dintre două noţiuni: cea rituală şi cea socratică. Prin aceasta, el putea s-o aplice muzicii la fel de bine ca şi teatrului sau sculpturii.

Această liberă interpretare a noţiunii de imitare, în Grecia clasică, a aparţinut şi altor gânditori, nu numai lui Aristotel; încă mai liberă o întâlnim la Aristofan, anume, în comedia *Sărbătoarea Tesmo-foriilor* (411), poetul Agatarchos glăsuieşte cam în felul următor: „De aceea ce ne lipseşte în natură, ne îndestulează imitaţia”. Un similar înţeles pentru *mimesis* avea în vedere eminentul filolog din veacul trecut J. Vahlen, atunci când definea procesul de imitare *g*) o „prelucrare poetică (*dichterische Umbildung*) a unui material dat”.

Teoreticienii de mai târziu ai artei, induşi în eroare de termenul găsit şi la Platon şi la Aristotel, nu şi-au dat seama totdeauna de diferenţa dintre cele două concepţii şi timp de veacuri au ezitat între amândouă. Gel mai adesea, îl invocau pe Aristotel, însă considerau drept mai simplă, mai lesnicioasă, mai puţin complicată pe aceea a lui Platon. Dar, în ciuda doctrinei platoniciene, considerau imitarea drept fenomen natural şi *pozitiv* în artă. Îndeosebi, preocuparea lui Aristotel pentru poezie făcea ca teoria imitării să devină mai mult o teorie despre poezie decât despre plastică. La Aristotel, „imitarea” era în principal o imitare a acţiunilor *umane*; abia în epocile mai târzii ea a devenit, din ce în ce mai mult, o imitare a naturii de la care arta trebuie să-şi însuşească perfecţiunea.

În rezumat: în epoca clasică (sec. IV î.e.n.) se

foloseau deja 4 noţiuni diferite despre imitare: cea primitivă rituală (având ca mijloc expresia), cea democritiană (imitarea modurilor de acţionare ale naturii), cea aristotelică (alcătuirea liberă a operelor de artă din motivele culese din natură) şi cea platoniciană (copierea naturii). Noţiunea primitivă a dispărut treptat. Cea a lui Democrit era admisă de prea puţini gânditori. În schimb, cele ale lui Platon şi-a lui Aristotel, noţiuni fundamentale despre artă, fuzionate între ele în proporţii variabile şi nu totdeauna cu conştiinţa că sunt două noţiuni diferite, au dăinuit vreme de veacuri întregi.

B. Când peste câteva secole, Cicero opunea *imitaţia* adevărului, scriind că adevărul învinge imitaţia, „vincit imitationem veritas" (*De orat.*, ÎI 57.215), asta înseamnă că pentru el imitarea constă într-o liberă exprimare a artistului; deci, admitea concepţia lui Aristotel. Totuşi, în perioada *elenistică şi romană*, a precumpănit sensul comun, popular, de imitare ca repetare a realităţii. O atât de simplistă interpretare a artei nu putea să nu suscite împotrivire, căci teoria în ansamblul ei se menţinea mai degrabă prin forţa tradiţiei şi de fapt provoca o îndeajuns de puternică opoziţie, combătută fiind cu ajutorul cuvintelor de ordine: *imaginaţie* (de ex., Maxim din Tyr, *Or.*, *Discursuri*, XI.3; Filostrat cel Tânăr, *Imag.*, (*Proem.*), 3, Pseudo-Longinos, *De sublim.*

XV. *1*), *expresie* şi *model lăuntric* (Kallistratos, *Descrieri*, 7.1; Dion Chrysostom, *Or.*, Discurs olimpic XII, 71; Seneca, *Epistole*, 65.7), *libertatea creatorului* (Hor., *De arte poe*t; Lucian, *Historia quo modo conser.*, 9), *inspiraţia* (Kallistratos, *Deser.*, 2.1; Lucian, *Demosth. Encom.* 5, Lauda lui Demostene), *invenţia* (Sextus Emp., *Adv. math.*, 1.297). Filostrat cel bătrân considera imaginaţia (*fantasia*) drept o putere de creaţie superioară imitării, căci aceasta fixa numai cele văzute, pe câtă vreme cealaltă înfăţişa şi

ceea ce nu se vedea. Teoria imitării a fost un produs al erei clasice greceşti. E drept că perioada elenistică şi romană au menţinut-o în principiu, însă i-au adus obiecţii şi *contrapropuneri*: aceasta a fost contribuţia elenistică-romană la dezvoltarea teoriei de mai sus.

G. La temelia acestei teorii antice (şi anume în variantele ei, platoniciană şi aristotelică) se află postulatul tipic grecesc anume că spiritul uman e pasiv, capabil să sesizeze numai ceea ce există. Şi-n al doilea rând: chiar dacă el ar fi în stare să inventeze ceva ce nu există, nu s-ar cuveni să profite de-această capacitate, căci lumea vizibilă e perfectă şi nimic mai perfect nu se poate inventa.

Evul mediu îşi lua ca puncte de plecare alte postulate, formulate anterior de către Pseudo-Dionysios şi Augustin, care cugetau aşa: Dacă arta e datoare să imite, atunci să imite lumea invizibilă, eternă şi superioară celei vizibile. Iar dacă se rezumă la aceasta, atunci trebuie să caute în ea urmele frumuseţii eterne, ceea ce se realizează prin simboluri mult mai lesne decât reprezentând nemijlocit realitatea.

Gânditori creştini timpurii, extremişti ca Tertullian, credeau chiar că Dumnezeu „interzice reproducerea oricăror chipuri" de pe lumea aceasta („*omnem similitudinem vetat fieri*": *De spectacu-lis*, Despre spectacole, XXIIIJ; la fel gândeau iconoclaştii. Scolasticii, mai puţin extremişti, judecau totuşi că imaginile spirituale sunt superioare, mai preţioase decât cele materiale. În plin Ev mediu, Bonaventura spunea că pictorul şi sculptorul arată numai în exterior ceea ce născociseră în eul lor lăuntric (III. *Sent.*, D 37 dub.). Nu numai teologii, dar şi poeţi ca Alain de Lille (*Anticlaudianus*, *IA*) susţineau cu răutate că pictura care imită fidel realitatea e o „maimuţăreală a adevărului" (*simia veri*).

Date fiind aceste considerente, teoria imitaţiei avea

să treacă pe-al doilea plan, iar termenul de „imitatio” era foarte rar uzitat, dar fără să dispară, căci îl păstraseră îndeosebi umaniştii veacului al XII-lea, ca John de Salisbury. Ga şi cei vechi, el definea imaginea drept imitaţie („*imago est cuius generatio per imitationem fita* imaginea e ceea ce ia naştere prin imitaţie, *Metalogicon*, III, *8*). Dar mai cu seamă marele aristotelician al Evului mediu, Toma din Aquino, proclama fără rezerve teza clasică: „arta imită natura” („*ars imitatur naturamu*; În *Physica*, II, *k*).

D. În vremea *Renaşterii* au fost reduse la tăcere toate îndoielile cu privire la imitare: ea a devenit iarăşi concepţia de bază a teoriei artelor şi s-ar zice că tocmai acum ajunge la apogeu. Salvată din umbra uitării, părea că e o revelaţie şi profita de privilegiile unei noi idei. Mai mult încă: acum era analizată şi discutată încă mai aprins şi cu mai multă pătrundere decât în antichitate: renascentiştii voiau s-o apere, s-o clarifice, s-o perfecţioneze.

Latina cea nouă (a Renaşterii) prelua termenul „*imitatiou* din tradiţia romană, de unde ital. „imi-tazione”, precum şi variantele engleză şi franceză. Slavii şi germanii utilizau termeni corespunzători proprii. Existau şi unele dubii: oare acest termen nu poate fi înlocuit cu altul? Aşa, de ex. un traducător al lui Averrhoes (1481) îl înlocuia prin „*assimilatio*”; Fracastoro în 1555 scria că e indiferent dacă această acţiune e numită „imitare” sau „reprezentare” (*sive imitări*, *sive reprezentare dicamus*, să spunem fie că imită, fie 381 că reprezintă). Însă formula „imitatio” până la.

urmă a învins fără greutate şi în mod general.

Mai devreme, adică la începutul veacului al XV-lea, teoria fusese acceptată în artele *plastice*. Lorenzo Ghiberti chiar scrie în ale sale *Comentarii* că a imita natura constituie strădania sa, atât pe cât „îi va fi cu putinţă” (*I*

comm., II. 22). Aceeaşi teorie e proclamată de L.B. Alberti, pentru care nu există un drum mai sigur către frumos decât imitarea naturii (*De pictura*, *III*). În chip şi mai categoric se exprimă Leonardo: după el, pictura e cu atât mai demnă de laudă, cu cât e mai conformă cu obiectul imitat („*conformită co la cosa imitata*”, *Tratt.*, frag. 411J. Aceşti pionieri au fost urmaţi şi de alţi scriitori ai Renaşterii. Unul din ei a fost Girolamo Cardano, care punea accentul pe faptul că pictorul „imită totul”.

În teoria renascentistă a poeziei noţiunea şi teoria imitării pătrunseră mai târziu, abia la mijlocul secolului al XV-lea, după ce fusese cunoscută *Poetica* lui Aristotel; în schimb, de-aici înainte, noţiune şi teorie aveau să devină elementul Cel mai esenţial în materie de poezie. După exemplul aristotelic, Sassetti lămurea că imitarea e una din cauzele poeziei şi anume cauza de *ordin formal*, deoarece cauza „eficientă” e însuşi poetul, cea „materială” – versul şi cea „finală” – delectarea produsă de poezie. x

Teoria a trecut dincolo de graniţele Italiei; în Germania, de timpuriu îl atrase pe Ditrer (*Aesthetischer Exkurs*, în *Vier Biicher*, ed. Heid-rich, p. *217*) apoi în Franţa pe Poussin (*Scrisoarea către Freart de Chambray* din 1.3.1665, ed. Du Colombierj şi pe mulţi alţii. Ea rămase în centrul opiniilor despre artă îndelungă vreme, în epoca barocului şi academismului. Chiar la începutul secolului al XVIII-lea, constituia teza fundamentală a esteticii, până şi la novatori: de ex. abatele Dubos, iar [mai târziu] Yico afirmă: „non essendo altro la poesia che imitazione”.

1 Cf. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism*...

Poezia nefiind altceva decât imitare (ital. În text, n. trad.).

În concluzie, „*imiiatiou* îşi menţine poziţia în teoria artelor, cel puţin vreme de trei secole. Totuşi ea n-a avut în această perioadă un curs uniform şi nu din motivul că în

teoria artelor plastice avea anumită nuanţă, iar în poetică alta (mai şcolărească). De la bun început, unii o înţeleseră conform opiniei lui Aristotel, alţii – conform aceleia simpliste a lui Platon, ca o imitare fidelă. Astfel, acordul există mai degrabă în ce privea termenii decât în interpretarea noţiunilor; şi disputele erau nenumărate.

Concepţia simplistă, comună a „imitării", a întâmpinat greutăţi, pe care contemporanii se sileau să le biruie în fel şi chip. Scriitorii Renaşterii subliniau că nu orice imitare serveşte artei, ci numai cea „bună" (Guarini), cea „artistică" (Varchi), cea „frumoasă" (Alberti), cea „plină de imaginaţie" („*imitatiofantastica*" a lui G. Comanini). Alţii se străduiau s-o interpreteze mai explicit şi astfel, se îndepărtau în felurile cele mai variate de concepţia imitării exacte a realităţii. Aşa de pildă francezul Pelletier du Mans cerea ca imitarea să fie de-a dreptul „originală". După interpretarea lui Alberti, arta trebuia să imite mai curând legile naturii decât aspectul ei, iar după Scaliger – să-i urmeze normele. După alţii, arta e datoare să imite frumuseţea naturii, după Sha-kespeare – modestia ei. Aristotelicieni ca Sârbiew-ski, poet şi teoretician polonez al poeziei (*De perfecta poesi*, I. *k*) deduceau, din acestea, că natura trebuie imitată nu aşa cum e, ci aşa cum poate şi trebuie să fie. Michelangelo conferea imitaţiei un sens religios: se cade să-l imităm pe Dumnezeu în natură. Tasso, care se preocupa intens de procedeele imitaţiei în poezie, constată că ea în artă implică un demers complicat, fiindcă cuvintele (*parole*) imită concepţiile (*concetti*) şi abia după aceea imită lucrurile.

Cu deosebire importantă e opinia multor scriitori, anume că arta e datoare să imite nu natura în stare brută, ci prelucrată de om, corectată de greşelile ei, prin efectuarea unei *selecţii*. Aşa era 383 mai ales convingerea clasicilor francezi. Alţi teoreticieni puneau accentul pe

faptul că *imitarea nu e pasivă*: natura se cere descifrată, artistul trebuie să smulgă din ea (*herausreissen*, cum zice Dürer"), ceea ce sălăşluieşte într-însa. Unii scriitori dădeau imitării un înţeles atât de larg, încât cereau nu numai imitarea naturii, dar şi a ideilor (Fracastoro). Alţii îi asociau până şi *alegoria* (chiar de la Petrarca), până şi *metafora*. Tezauro (*Canocchiale Aristotelico*, 1654, p. 369), scria: „*metafora altro non* e *che poetica imitazione*". Varchi (*Lezzioni*, 1590, p. 576), credea că imitarea just înţeleasă nu e decât plăsmuirea unei ficţiuni (*fin-gere*). La fel, Delbene afirma că „*imitatio*" nu-i altceva decât o „*finzione*". Toţi aceştia pot să pară revoluţionari, dar în fond sunt foarte aproape de Aristotel.

Au fost printre ei unii, ca de ex. Correa, care distingeau cu mai multă precauţie *două variante ale imitării*: una exactă, „simulată" alta liberă, fictivă: „*imitatio simulata et ficta*" – precum Ro-ger de Piles, la începutul veacului al XVIII-lea, sub denumirea de „cele două adevăruri" (cel simplu şi cel ideal), separa imitarea fidelă de cea care impune o selecţie şi reuneşte perfecţiunile risipite în natură (*Cours depeinture*, 1708, p. 30 – 32 j. Unii scriitori ai Renaşterii şi Barocului ajunseseră în fine la convingerea că zadarnic vor să păstreze vechea teorie a imitării, că trebuie inventată una *nouă*, mai potrivită şi aceasta determinată de două motive: câţiva socoteau că imitarea e pentru artă o sarcină prea dificilă: opera de imitaţie niciodată nu-şi egalează modelul, – iar majoritatea considera, din contra, că imitarea e o sarcină prea modestă, prea pasivă, prea facilă. Locul noţiunii de „*imitatio*" începu să-l ia altă noţiune cu caracter programatic: dacă nu chiar „creatio" (aparţinând teologiei), măcar „*inventio*". Ronsard propunea peoţilor o soluţie de compromis: *imi-ter et inventer*. Pentru V. Danti, sarcina artei, era nu *imitare*, ci *ritrarre* – a reprezenta

(*Trattato*, II. 11), iar F. Patrizi (*Della poetica*, 1586, p. 135), spune că poetul nu e imitator, ci „*facitor*” (adică revine la termenul grecesc iniţial „*poietes*”).

V. Danti zicea ca poetul nu făureşte cu-adevărat lucruri noi, ci ansambluri noi iar Robortello, încă mai îndrăzneţ: arta înfăţişează lucrurile aşa cum nu sunt (*Explicationes*, 1548, p. 226,). În veacul următor, marele Bernini spune că „*pictura* arată ceea ce *nu este*” (Baldinucci, *Vita di Bernini*, p. 146) iar Capriano, în poetica sa – că poezia e invenţie *din nimic* (*Della verapoetica*, 1555, cf. B. Weinberg, op. cit., p. 733J. Dacă-i aşa, e clar că arta nu imită. Dar cu timpul s-a născut şi convingerea că arta poate fi mai desăvârşită decât ceea ce i se recomandă să imite, decât natura. Ficino zicea că ea e „mai înţeleaptă ca natura” (*Theologia platonica* 1, XIII, *Opere*, 1561, p. 296,). Michelangelo era de părere că arta face natura mai frumoasă decât este (*piu bella*), iar V. Danti – că pictorul e dator să întreacă natura (*superar*). Vasari afirma că natura fusese „*vinta dalvarte*” (*Vite*, VII. p. 448/

Fapt este că toate aceste rezerve şi concesii datează din vremea când teoria artelor, atât literare cât şi plastice, îşi vedea în „*imitatio*” programul său, principalul său cuvânt de ordine. Însă procesul şi practica imitării implicau atâtea reticenţe şi limitări, încât ea înceta efectiv să mai fie o imitaţie. Nu oponenţii, ci adepţii „imitaţiei”, o duseră la decădere.

Inovaţia Renaşterii, importantă în efectele ei, însă dubioasă în ce priveşte propria-i valoare, consta în teza: Trebuie să imităm nu numai natura, dar înainte de toate pe acei artişti, care-au ştiut s-o imite cel mai bine – adică, să fie imitaţi artiştii antici. Lozinca *imitarea antichităţii* apăruse încă din veacul al XV-lea şi abia în al XVII-lea e înlocuită aproape total cu lozinca *imitarea naturii*. Aceasta

a fost cea mai mare transformare a noţiunii de imitare. Teoria artei deveni – din clasică – academică, iar principiul imitării – definit într-o formulă echivocă, de compromis. Trebuie să imităm natura, însă aşa cum au imitat-o anticii. Adică să se sculpteze după modelul lui Apollo de Belvedere şi să se scrie ca şi Cicero. 385 în veacurile XV-XVI se cerea imitarea antichităţii mai ales în poezie, în cele două următoare, înainte de toate în poezie.

Acesta era principalul curent al acelor timpuri totuşi trebuie să afirmăm că adesea el cunoştea împotriviri. Contra imitării antichităţii în poezie, în vremea Renaşterii s-au manifestat cel puţin trei proteste majore: al lui Poliziano (contra lui Cortesi) dovedea că „numai acela scrie bine care se încumetă să frângă preceptele"; apoi al lui Pico cel târnăr (contra cardinalului Bembo): *aemulator veterum verius quam imitator*; * în fine al lui Erasm (1518), care susţinea că procedarea în spiritul lui Cicero e de fapt – în lumina altor timpuri – o derogare de la Cicero însuşi 2.

Dacă am vrea să formulăm în mod cât mai general situaţia şi evoluţia ei de la veacul al XVI-lea până la al XVIII-lea, ar trebui să spunem: o parte dintre teoreticieni au rămas obedienţi ai principiului imitării, deşi făceau concesii, iar alţii erau înclinaţi să-l respingă. L-au respins cei credincioşi teoriei extremiste, platoniciene, a imitării totale, l-au menţinut cei ce-l admiteau cu moderaţie – aristotelicienii.

E. în ultimă analiză, de la secolele al XV-lea la al XVIII-lea, n-a existat un termen mai des folosit decât „imitatio" şi n-a fost un principiu mai des aplicat. Acum a survenit un fapt deosebit menţionat pe scurt şi mai sus: un oarecare Ch. Batteux, în *Les beaux arts reduits a un seul principe* (1747), declară că a descoperit principiul comun al tuturor artelor şi că acesta e – imitarea, în fond, iată despre ce era vorba: De multă vreme numeroase tratate

preconizau acest principiu, însă unele numai pe tărâmul poeziei, altele numai pe tărâmul picturii şi sculpturii – pe câtă vreme Batteux l-a generalizat pentru toate artele. Considera că mai toate artele sunt imitative, atât literatura, cât şi plastica, înglobându-le

— Mai curând un emul decât un imitator al celor vechi (lat. În text, n. trad.).

a B. Otwinowska, Imitaţie – eclectism – spontaneitate (în lb. pol., „Studii de estetică", 1967).

În aceeaşi teorie. A făcut chiar mult mai mult – a extins teoria şi la cele care nu erau de caracter imitativ, la muzică şi arhitectură. Această generalizare a efectuat-o din motivul că el însuşi avea o idee generalizatoare, vagă şi confuză despre imitare, înţelegând-o fie ca o repetare a realităţii, fie ca un proces inspirat de realitate. Şi tot atât de confuz era atunci când pe de-o parte susţinea că artă constă în *copierea* fidelă a naturii (poate a fost primul care s-a exprimat aşa: „imiter, c'est copier un modele"), iar pe de alta, susţinea că arta implică o *selecţie* din natură, constituind imitaţia exclusivă a naturii *frumoase*.

F. Între secolele al XV-lea şi-al XVII-lea, ideea imitării în artă fusese discutată atât de multilateral, încât puţin mai rămânea de meditat asupra ei. Secolul luminilor moştenise această idee, o acceptase, dar încetase să se mai ocupe de ea. Acestei atitudini îi dăduse expresie un estetician tipic pentru acest secol, E. Burke, susţinând că Aristoiel scrisese atât de mult şi atât de just despre această problemă în *Poetica* lui, încât nu mai era necesar să se oprească cineva asupra ei. („*Aris-iotle has spoken so much and so solidly upon the force of imitation in his poetics, that it makes any further discourse upon this subiect unnecessary*") (*A Phil. Enquiry*, partea I, sect. XVIJ. Însă el personal nu interpreta chestiunea în sensul aristotelic, era adeptul imitării fidele, scria că poezia

descriptivă nu înseamnă imitare, căci – cuvintele nu sunt asemenea lucrurilor.

Deci, teoria atât de îndelung aplicată mai cu seamă poeticei şi invocând-o pe aceasta, îşi deplasase acum punctul de greutate asupra artelor plastice. J. Harris scria: „Poezia posedă farmecul ce provine din propriul său ritm, în schimb *pictura*, n-are pretenţie la niciun alt farmec *decât* la acela pe care-l procură imitarea" (*Three Treatises*, 1744, § *V*).

La finele acestui secol şi la începutul celui următor, după ce fuseseră descoperite Herculanum 87 şi Pompei, după ce arheologii călătoriseră prin

Grecia, moda imitării antichităţii devenea mai puternică decât oricând. Era epoca de glorie a lui Mengs, Winckelmann, Adam, Flaxman, Ca-nova şi Thorvaldsen. Însă era vorba doar de practica imitării, ideea însăşi nu putea merge mai departe.

Veacul al XIX-lea respinge principiul fidelităţii faţă de antichitate, punând în schimb un accent încă mai pronunţat pe principiul fidelităţii faţă de natură.

G. Timp de veacuri se păstrase în Europa o unică *Mare Teorie* a frumosului şi acelaşi lucru se petrecuse şi-n ce privea arta. În materie de frumos, Marea Teorie consta în a susţine că frumosul înseamnă orânduirea armonioasă a părţilor [într-un întreg], iar în materie de artă (s-o numim Vechea Teorie, căci azi e prea puţin aplicată) consta în aceea că arta e o imitaţie a realităţii. Rezumând cele de mai sus, să spunem că această Veche Teorie, din veacul al V-lea î.e.n. până la al XVIII-lea, a trecut cel puţin prin şase faze. Antichitatea clasică nu numai a avansat opinia că artele şi anume cele ce „reproduc" realitatea, constau în a o imita pe aceasta, dar i-a mai conferit două interpretări: cea absolutizantă a lui Platon şi cea liberală a lui Aristotel. Elenismul a păstrat teoria, adăugând şi alte funcţii ale

artei: mai întâi pe cea referitoare la expresie, mai târziu pe cea de natură ideologică. Au păstrat-o şi medievalii, mai cu seamă-graţie aristotelismului lui Toma din Aquino.

Renaşterea a însemnat a doua eră, după antichitate, în cadrul căreia a înflorit teoria despre mi-mesis. Antichitatea o elaborase, Renaşterea a formulat-o, a prelucrat-o, a diferenţiat-o cu precizie. Ea niciodată n-a fost mai răspândită decât în secolul al XVII-lea, mai ales sub aspectul ei idealizant: arta imită realitatea, însă numai în ceea ce are mai general şi desăvârşit. Cel mai radical aspect al acestei teorii s-a cristalizat abia în secolul luminilor: imitarea era acum promovată ca o însuşire generală pentru toate artele şi nu numai pentru cele ce „reproduceau", însă chiar acel estetician iluminist, care lărgise în acest chip teoria, totodată a limitat-o, afirmând că artele imită nu orice realitate, ci numai pe cea frumoasă (Ch. Batteux).

La finele acestui secol, funcţia imitativă a artei devenise prea puţin interesantă. Tot ce s-ar fi putut spune pe această temă, fusese deja spus. Dar în secolul următor, problema avea să se pună din nou.

II. Alte teorii din trecut

A. Părerea că arta imită realitatea a dominat în cultura europeană timp de douăzeci şi ceva de veacuri. Dar monolitică n-a fost niciodată: ea ne apare în diverse variante şi sub o terminologie diversă.

Termenul de căpetenie al Marii Teorii era „imitare"; totuşi dependenţa artei de realitate fusese desemnată şi prin alte denumiri prezentând conotaţii variabile.

Prin „redare" se înţelegea mai ales imitarea fidelă, însă fără pretenţia că se copiază realitatea, dând impresia iluzionării perfecte. Italienii Renaşterii utilizau expresia „*ritrarre*" de la *ritratto* (portret), ce apăruse deja la Cennino Cennini: *ritrarre da natura* sau *ritrarre naturale*.

Pentru Danti… *ritrarre*” înseamnă că arta „va face lucrurile aşa cum le vede” (*fără le cose come le vede*). Iar „reprezentatio” era înţeleasă ca o redare liberă a obiectelor, fără să tindă la o fidelitate scrupuloasă. E ceea ce corespundea noţiunii de „mi-mesis” provenită de la Aristotel şi se întâmplă, de exemplu la Fracastoro, ca termenul să fie utilizat drept traducerea acestei noţiuni. El desemna redarea obiectelor nu aşa cum sunt, ci (în special la Danti) cum *trebuie* să fie văzute (*come hanno a essere vedute*).

„Copierea” constituia o expresie şi-o noţiune folosite mai târziu, începând din secolul luminilor (de pildă la Batteux). Teoreticienii mai timpurii ai artei, ca Vasari, afirmau chiar că imitarea nu e o copie. Se ştia că nici omul, nici copacul nu pot fi de-a dreptul copiaţi cu ajutorul culorilor – sau cuvântului, deci se aştepta din partea artei la ceva mai mult decât la o copie pasivă.

B. Teoria imitării îşi schimbă astfel şi numele şi teza. Cele două mutaţii mai importante s-au referit: una la sferă şi cealaltă la modalitate.

În ce priveşte prima, ştim că Platon şi Aristotel împărţiseră artele în productive (ca arhitectura) şi «reprezentative» * (pictura) şi numai acesteia din urmă îi aplicau teoria imitării – la fel şi urmaşii lor. Totuşi, arhitecţii, încă din antichitate, o aplicaseră în mod sporadic artei lor. Vitruvius (*De architectura*) scria că bunele proporţii ale arhitecturii „trebuie să fie fundamentate pe proporţiile unui om bine clădit”, deci pe proporţii reale, râu imaginate. Evident, aici era vorba nu de un model concret, ci de-o *directivă*. Teza despre modelarea arhitecturii conform exemplelor naturii şi-a găsit şi susţinători mai moderni, Serlio sau Palladio. Iar Batteux reunea muzica şi arhitectura celorlalte arte, susţinând că toate constituie o imitare în egală măsură.

Aceasta implica transformarea noţiunii de imitare, care putea să-nsemne acum numai fundamentarea artei pe structura şi pe proporţiile lucrurilor reale. Cât despre *modalitate* – şi aici se produseră mutaţii de-a lungul veacurilor în cadrul teoriei imitării. Ea apăruse în Grecia ca o afirmare *asertorică* ce constata starea *faptică* a lucrurilor, anume că arta profită de pe urma ralităţii. Dar aceasta nu constituia de loc un postulat sau un deziderat: Platon susţinea limpede că deşi arta imită realitatea (vizibilă), *ar trebui* să n-o facă. În timpurile mai noi, însă, teoria – deşi suna la fel, a luat. caracterul de normă: arta, dacă vrea să-şi îndeplinească misiunea, trebuie să imite realitatea. Pictorul trebuie (*deve*) să imite, scria Dolce (*Dialogo*, 1557, p. 196) şi la fel gândea Tasso: aceasta e firea artei, doar când imită e ea însăşi. Cu alte

— V.N. Uartmann, Op. cit., ibid. (n. trad.).

cuvinte: *trebuie* să imite, *dacă vrea* să-şi îndeplinească misiunea.

În evoluţia sa, teoria s-a dezvoltat de la o sferă îngustă la una mai lărgită şi deopotrivă de la simpla aserţiune la postulat. Ambele mutaţii păreau să amplifice şi să consolideze teoria, dar în realitate i-au grăbit declinul.

Cât despre dificultatea sau facilitatea imitării, timp de veacuri a dominat opinia că imitarea e pentru artist nu numai un proces mai lesnicios, dar şi unicul posibil. Michelangelo era de altă părere: Natura e atât de perfectă, încât e mai uşor pentru artişti să făurească ceva ce nu există, decât să redea ceea ce există realmente. După trei veacuri, problema încă mai era discutată în contradictoriu: de pildă, Zola combătea teza conform căreia artistul nu e capabil să redea cu stricteţe realitatea (*Le roman experimental*, 1880, p IOJ.

C. Marea şi îndelungata reputaţie de care s-a bucurat

teoria imitaţiei n-a împiedicat apariţia altor teorii pe lângă ea.

1. În antichitatea clasică a luat naştere şi teoria *iluzionismului*. Conform acesteia, cea mai înaltă realizare a artei constă în reproducerea obiectelor în mod atât de fidel asemenea cu modelul real, încât să creeze iluzia realităţii, „*apareu*, (amăgire) aşa cum spunea Gorgias. În tragedie ca şi în pictură – aşa scriau anticii – cel mai mare artist e acela care induce mai mult în eroare pe spectator, realizând lucruri asemenea celor adevărate, întru lauda lui Parrhasios, cei vechi repetau anecdota conform căreia păsările ciuguleau din fructe zugrăvite de el. Timpurile mai noi n-au păşit aşa departe pe calea iluzionismului, totuşi tratatele din epoca Renaşterii repetau şi ele acea anecdotă. Iar Baldinucci în *Viaţa lui Bernini* (1682) scria ca în artă totul trebuie „să fie fictiv şi să pară real".

2. Secolelor mai noi nu le-a fost străină teoria pluralistă. Operele de artă imită realitatea, dar totodată exprimă ideile şi trăirile artistului, deci puteau *alege* din realitate şi chiar puteau s-o transfigureze. Între Renaştere şi Baroc, Zuccari pretindea că în pictură operează nu atât desenul cât „desenul lăuntric" sau „noţiunea formată în intelectul nostru". Deopotrivă la alţi scriitori din secolele al XVI-lea şi-al XVII-lea apare ideea unei frumuseţi ce decurge din cuget (*bellezza che viene dalvanima*). La 80 ani după Zuccari, Bellori, adept al clasicismului barochist, scria în 1672 că artiştii „imitând pe creator făuresc în cugetul lor modelul supremei frumuseţi şi privind la el *corectează* natura". Acestea, considerate în limitele teoriei tradiţionale a *mimesis-ului*, însemnau o cotitură serioasă, adică o respingere a imitării fidele şi pasive, ducând spre o teorie a selecţiei, a *selectării* din elementele realităţii şi chiar la o *ameliorare* a acesteia. La finele veacului al XVII-lea, Felibien scria că „deşi arta cuprinde toate temele

naturale, atât cele frumoase cât şi cele urâte, totuşi ea trebuie să aleagă ceea ce este cel mai inimos”. Grăitoare pentru atare atitudine era o altă anecdotă din antichitate, mereu repetată în timpurile mai noi: Zeuxis, obligat să picteze la Crotona pe frumoasa Elena, a făcut o trecere în revistă a tuturor femeilor din oraş, alegând dintre ele cinci care i se părură cele mai frumoase şi după ele execută portretul uneia frumoase cu adevărat. Programul artelor frumoase în secolul al XVII-lea recomanda ca artistul să se ghideze după realitate, dar concomitent să aleagă, s-o perfecţioneze, s-o înfrumuseţeze, s-o sublimeze. Bellori scria fără înconjur că natura e mai puţin perfectă decât arta şi că „[gli] artifici similitudinari”, cu alte cuvinte cei ce pun accentul pe asemănarea totală dintre realitate şi artă, „imitatori de corpi senza ellettione”, adică cei ce nu fac nicio selecţie, niciodată n-au găsit apreciere. Căci nici măcar „Elena în frumuseţea ei înnăscută n-a egalat formele pe care i le-au dăruit Homer şi Zeuxis”. În definitiv, lozinca „im*itare”* permitea ca lucrurile să fie înfăţişate nu aşa cum sunt, ci aşa cu*m ar fi putut s*ă fie (ut *res esse potuerant).* Mai mult încă: aşa cum ar tr*ebui s*ă fie. Concluzia finală a acestor tendinţe către selectarea şi sublimarea realităţii a fost în secolul al XVIII-lea formula lui Batteux, cea mai lapidară, deşi nu cea mai fericită: arta e im*itaţia r*ealităţii, însă numai a celei frumoase. Aici, căile se despărţeau. Diderot pornea într-o direcţie opusă: arta cea bună nu redă realitatea frumoasă, ci pe cea veridică. Mai târziu, istoricul esteticii Zimmermann avea să scrie despre teoria imitării exclusive a naturii frumoase, că include „realmente un cerc vicios”. Şi e de la sine înţeles că în secolul trecut, după două milenii de dominaţie a teoriei mimetice, arta a pus accentul ma*i p*u*ternic decât oricând p*e însăşi reprezentarea în sens realist.

3. O idee care ar putea să treacă drept o cucerire a

timpurilor noastre – anume că arta nu imită natura, ci numai *ia cunoştinţă despre ea* – a întrunit un număr de adepţi, cel puţin la începutul erei moderne. Pacioli, Piero della Francesca, mai apoi Leonardo au fost reprezentanţii clasici ai artei înţelese ca operă de cunoaştere: Piero a părăsit chiar pictura pentru a se ocupa de legile care-o dirijează. S-ar putea protesta: acei artişti din *Quattrocento* nu identificau arta cu procesul de cunoaştere, judecau doar că ea fundamentează cunoaşterea realităţii, în special cunoaşterea legilor perspectivei şi luminii. Astfel ei, nefăcând nicio discriminare între funcţiile cercetătorului şi artistului, se împovărau pe ei înşişi cu aceea de investigare a realităţii.

4. Părerea, că operele de artă nu sunt o imitaţie, ci numai semne ale realităţii, caracterizând gândirea timpurilor noastre, apăruse la drept vorbind mai de timpuriu, adică în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, la Emmanuele Tezauro. În terminologia obişnuită a acestui scriitor, teza sună precum urmează: opera de artă e metaforă, însă numai întâmplător a afirmat că opera de

393 artă e un semn, *segno*.

UI. Din istoria noţiunii de realism

A. *Noi argumente*. Deci, aşa s-au petrecut lucrurile în legătură cu teoria imitării timp de douăzeci de veacuri şi mai bine, Teoria a dăinuit mult, până când i s-a epuizat forţa de acţiune. Dar la începutul veacului trecut, condiţiile nu i-au mai fost prielnice, nici pe planul filosofiei idealiste, nici în arta romantică. La mijlocul secolului, esteticienii au început să pună din nou accentul pe dependenţa artei de realitate, utilizând totuşi o nouă terminologie, o argumentaţie şi un aparat noţional diferite. Atunci s-au înfruntat *argumentele* pro şi contra realismului în artă. Aceasta constituia o noutate, fiindcă teoria imitării timp de veacuri nu avusese inamici declaraţi, nu suscitase nici un

fel de polemică. Acum, gânditorul de formaţie hegeliană, F. Th. Vischer, şi-a expus argumentaţia contra imitării realităţii de către artă în *Estetica* sa din 1846.

Iată raţionamentul lui: *Realitatea nu poate fi obiectul artei*, deoarece: a) nu ţine seama de frumos; b) nu poate fi frumoasă, întrucât se alcătuieşte din diverse elemente în mare măsură necoordonate între ele şi prin urmare nu formează o armonie; c) nu poate fi frumoasă, fiind subordonată procesului de viaţă, ale cărui ţeluri sunt cu totul altele decât frumosul; d) dacă în realitate există frumosul, atunci el e ceva fugitiv şi efemer; e) realitatea ne pare într-adevăr frumoasă, dar fiindcă noi o privim cel mai adesea printr-o prismă estetizantă. Arta există – aşa afirma Vischer – pentru a făuri frumosul, pentru a realiza ceea ce nu e în realitate. Deci, nu poate fi imitaţia ei; cel mult culege din ea motive, pe care le prelucrează, le transfigurează, ca să le facă frumoase. Argumente în favoarea teoriei imitării, în parte tradiţionale, în parte noi, au fost expuse de scriitorul rus N.G. Cernîşevski (în lucrările sale din anii 1851 – 3). Teza lui fundamentală constă în aceea că: a) frumosul e inclus *în viaţă* şi numai în ea, deci în realitate; b) aceasta e mai desăvârşită decât imaginaţia, ale cărei produse sunt doar prelucrarea mai mult sau mai puţin palidă a realităţii; c) nu-i adevărat că arta s-a născut din necesitatea de-a perfecţiona realitatea, căci produsele ei n-o egalează, nu se ridică până la valorile realităţii; d) ţelul artei nu e însuşi frumosul, însăşi perfecţiunea formei – arta poate cuprinde tot ce-l interesează pe om! Deci îndeplineşte şi alte sarcini, ajută memoria, conferă trăinicie realităţii şi concomitent face încă mai mult, explică şi apreciază realitatea.

Cernîşevski respingea argumentaţia lui Vischer şi chiar îi dărâma eşafodajul cu argumente diametral opuse: el gândea că reproşurile aduse de celălalt realităţii erau

aplicabile de fapt artei, căci ea e mai puţin frumoasă, mai puţin desăvârşită. Noi apreciem frumuseţea artei, ceea ce e de la sine înţeles, fiindcă aceasta e frumuseţea umană, adecvată cerinţelor omeneşti, arta pose-dând o acoperire socială (ca şi biletul de bancă, fără valoare dacă e luat în sine, dar valoros prin garanţia ce i-o dă societatea), întrucât ea stimulează cugetele în sensul activităţii sau al unor completări, ce nu sunt necesare realităţii; în fine apreciem arta, deoarece ea oferă omului mai multe prilejuri către visare decât îi oferă realitatea, care-l copleşeşte cu totul.

Despre aceste două concepţii, ce se combăteau la mijlocul secolului trecut, am putea spune la modul general: una afirma că realitatea nu posedă acele date care s-o facă frumoasă, deci arta trebuie să opereze prin propriile mijloace, iar cealaltă, că arta nu posedă în acest sens mijloace proprii, nu poate decât să se ghideze după realitate.

Sub acest raport, Cernîşevski mergea mai departe decât mersese vreodată vechea teorie a imitării. El susţinea că arta nu numai redă realitatea, ci deopotrivă – şi-n aceasta rezidă însemnătatea ei deosebită – explicitează şi *apreciază* realitatea.

B. *Noi teorii*. Dacă la generaţiile lui Winckel-39S mann, Schelling şi Hegel, la ale mesianiştilor şi poeţilor romantici, în teoria artei erau mai presus ideea – la filosofi – apoi imaginaţia – la poeţi –, în prima jumătate a secolului trecut, se reveni la vechea concepţie, ce luase acum denumirea de realism3, având o pretenţie evidentă: aceea că reprezintă o *nouă* tendinţă. Ea a apărut pe terenul francez.

1. Ga o primă expresie teoretică a noului realism în literatură e considerat un articol nesemnat din „Mercure du Dix-neuvieme Siècle” (1821): „Tot mai multă audienţă

are doctrina literară ce duce la *imitarea fidelă* a modelelor oferite de natură", autorul anonim adăugând că „această doctrină s-ar putea numi realism". Atunci era de fapt epoca marii literaturi realiste a lui Balzac şi Stendhal. Faţă de vechea teorie, ea marca totuşi o deosebire, nu numai în ce privea noua denumire de realism, dar şi-n faptul că acum criticii francezi nu vedeau esenţa artei – mai ales a celei litarare – numai în imitare, ci şi în *analiza* realităţii. H. Babou scria că literatul s-a transformat în chimist: „Pasiunile şi caracterele au început a fi cercetate ca hidrogenul şi oxigenul". Însă aceasta nu era decât o nouă versiune a vechii teorii. În anii '50, principalul campion al „realismului" era Ghampfleury". Imaginaţia e regina erorii şi falsităţii", scria în *Le realisme* (1857). El îşi prevenea cititorii că nu renunţase la ideal şi frumuseţe, însă le înţelegea altfel decât clasicii şi romanticii: frumosul în artă este un frumos *reflectat*, îşi are obârşia în realitate.

2. Idei asemănătoare au apărut în Franţa şi printre reprezentanţii artelor frumoase. Partizanul lor era G. Courbet: el a organizat o expoziţe memorabilă a a tablourilor sale din 1855, iar principala lui profesiune de credinţă teoretică în materie de „realism" şi-a publicat-o în „Gourrier du

3 B. Weiberg, *French Realism*, în: *The Criticai Reaction*, 1937; S. Krzemieii *Realismul*, *geneza noţiunii şi cristalizarea doctrinei* (în lb. pol.) în: *Estetyka*, III, 1957; Ch. E. Gauss, *The Ăesthetic Theories of French Artisis*, 1944 şi 1966; F. Brunius, *Mutual Aid in the Arts from Second Empire Io fin de Siècle*, Uppsala, 1972.

Dimanche" (1861). Teza lui suna în felul urmtăor: Pictura e o artă concretă, ea poate reprezenta mimai lucruri reale, abstracţiunile nu intră în sfera ei. Courbet îşi numea această direcţie proprie *realism*, ceea ce însemna o revenire la vechea tradiţie de atitudine defensiv –

provocatoare, de care odinioară nu fusese nevoie.

3. Doi scriitori francezi, ilustrul istoric H. Taine şi celebrul romancier E. Zola, au preluat în decadele următoare tendinţele realismului, care, în formularea lor, era afirmat în mod foarte radical, conţinând totuşi anumite reticenţe ce prevedeau o reacţie, bineînţeles fără ca ei să nutrească în acest sens vreo intenţie. Realismul, redarea fidelă a realităţii, apăreau din nou ca un cuvânt de ordine pe cât de atrăgător pe atât de greu de realizat.

Taine, susţinea, ca şi odinioară predecesorii săi renascentişti, că artistul profită de resursele oferite de către realitate, însă efectuează, printre acestea, o *selecţie*. Mai mult: clarifică şi *interpretează* realitatea. Astfel, Taine dădea o nouă nuanţă străvechii teorii.

4. Zola – cu toate că programul său putea să pară identic cu al realiştilor – îi dădea totuşi o altă numire, adică „naturalism”. Pentru el romanul nu însemna atât redarea cât *observarea* naturii şi oamenilor; în romane, el vedea mai curând opere cu valoare de cunoaştere ale realităţii şi mai puţin simple descrieri. Opera literară – afirmă el în *Le Roman experimental* (1880) – „devine un proces-verbal”, folosind în privinţa artei aceeaşi calificare utilizată peste o jumătate de veac de către neopozitiviştii în privinţa ştiinţei. Argumentaţia lui nu era prea fericită: „Dacă medicina, care a fost o artă, devine ştiinţă, de ce literatura n-ar deveni ştiinţă, graţie metodei experimentale?” Iată ce constituie un exemplu strident de confuzie asupra termenului de „artă”. Adjectivul „experimental” fusese împrumutat de Zola din fizică – şi chiar atunci lua naştere şi psihologia experimentală. Concomitent, el observa că romanul (şi deopotrivă alte arte) consideră realitatea filtrată prin temperamentul scriitorului (*a travers le temperament*...), deci, putem adăuga – artistul nu imită, ci sesizează lucrurile în felul

său. Şi tot atunci fraţii Goncourt (Edmond şi Jules) îşi numeau romanele „documente”, socotind funcţia scriitorului ca fiind înrudită cu aceea a istoricului: el e un narator, raco*nteur, al* actualităţii, precum celălalt narează trecutul. Istoric şi narator, savant, cercetător şi redactor de procese verbale – acestea erau noile trăsături caracteristice pe care secolul al XIX-lea le-a atribuit scriitorului şi artistului.

5. După scriitorii menţionaţi, artiştii plastici deveniră, la generaţiile următoare, pionierii noii interpretări a artei şi ai raportului ei faţă de realitate. Teoriile lor arată clar cum teoria artelor se depărta pas cu pas de realismul de la care procedase nu demult în direcţia polului opus. *Impresionista*, reprezentanţii în plastica secolului trecut ai următoarei etape după Courbet, fuseseră formaţi în sens realist, dar tablourile lor sesizau realitatea în chip subiectiv şi fugitiv. În această atitudine putem vedea fie un realism extrem de radical, fie o fisură în realismul tradiţional. În concepţiile altor artişti din aceea epocă, care şi-au notat opţiunile teoretice, fisura e încă mai pronunţată, exemplele principale în acest sens fiind oferite de Auguste Rodin şi de James Abbott McNeill Whistler.

6. Nimeni n-a dorit mai mult decât Rodin să redea, să imite realitatea, fiind totuşi convins că artistul nu poate s-o imite pasiv, ci trebuie să pună anumite accente şi poate lucra într-un fel sau într-altul. Într-adevăr, el scria4 că „unicul principiu în artă e a copia ce se vede”, deşi credea că „mulajul după materialul concret e mai puţin veridic decât sculptura lui”. De ce? Fiindcă artistul păstrează în memorie ansamblul” (*Vensemble de la pose*). Mai mult, pe câtă vreme mulajul redă numai aspectul exterior, sculptorul „redă

1 Cf. A. Rodin, *Arta – convorbiri notate de Paul Gsell*, trad. de T. *Tătariketviczowa*, Poznan, 1923.

şi spiritul, care e şi el un factor component al naturii”. Se arată că el „accentuează acele linii, care exprimă cel mai bine starea de spirit pe care o interpretează”. Deci, artistul *accentuează* şi prin aceasta *interpretează*, *integrează*, *aprofundează* metoda de creaţie.

7. Pictorul Whistler (*The Gentle Art of Making Enemies*) (Arta nobilă de a-ţi face duşmani) argumenta în felul următor: „În artă importante sunt formele care, ce-i drept, sunt incluse în realitate, dar nu sunt diferenţiate în mod clar – de aceea arta nu poate profita de natură”. Şi scria mai departe: „Natura cuprinde în formă colorată elementele tuturor imaginilor. Artistul, totuşi, e născut pentru a redescoperi elementele, a le selecta, a le dispune în mod conştient cu intenţia ca rezultatul să fie frumos. Afirmaţia că natura are totdeauna dreptate e din punct de vedere artistic neadevărată, deşi e recunoscută în mod general. *Natura* niciodată *n-are dreptate*. Rareori izbuteşte să făurească un tablou. „Iată o distanţare şi mai pronunţată faţă de teoria imitării şi a realismului.

8. Un alt mare pictor, *Paul Cezanne*, deşi provenea dintre impresionişti, a dat expresie prin picturile cât şi prin afirmaţiile sale, unei concepţii diferite, încă mai puţin realiste. Pentru el, arta nu era oredare a naturii, ci comentarea şi *construirea* ei. Natura prezintă numeroase aspecte, dintre care artistul poate şi trebuie să aleagă. El poate evidenţia nu numai alcătuirea întâmplătoare a lucrurilor (ca impresioniştii), dar şi structura lor regulată, *permanentă*. Cezanne spunea despre sine că „sesizează natura prin cilindru, sferă şi con”. Ceea ce însemna că el vrea să surprindă ceea ce e regulat şi statornic, independent de alcătuirea întâmplătoare. Cilindrele, sferele şi conurile lui stabileau un fel de analogie cu modelele fizicii şi cu „însuşirile primare”; cu acestea el

înlocuia însuşirile „secundare” în imaginea pe care o prezenta despre lume.

9. În aceeaşi direcţie, însă mergând şi mai de-399 parte faţă de realismul tradiţional, au păşit cubiştii.

Teoria lor a fost formulată încă din 1912 de către A. Gleizes şi J. Metzinger în broşura *Du cubisme*. După opinia lor, realiştii clasici de tipul lui Gourbet prezentau „imaginea lumii văzute cu lupa”, ceea ce arată ca un tablou neformat trebuind să fie corectat prin „operaţia gândirii”. Noi nu vedem obiectele numai cu privirea, aspectul lor vizual e doar unul dintre multe şi poate fi identificat cu obiectul însuşi. Cubiştii se străduiau să obţină fuzionarea aspectelor obiectului, să reunească într-un ansamblu organic, într-o singură imagine, diversele lui aspecte şi proprietăţi. Pentru a realiza acest lucru, ei înlocuiau aspectul prin construcţia pe care o făureau din elementele cele mai variate. Pentru a înfăţişa complet un cap omenesc, ei erau gata să-l picteze concomitent din faţă, din spate şi din profil; se sileau să sesizeze pe tablou nu numai culorile obiectului, ci şi masa, ponderea lui. Arta nu mai era pentru cubişti reproducerea, ci *reconstruirea* obiectelor. Criticii contemporani descopereau o analogie între arta lor şi filosofia din aceeaşi epocă a lui White-head şi Russell, care susţinea că obiectele ştiinţei sunt „mai degrabă o construcţie decât un rezultat”.

10. Adepţii noilor idei despre artă erau, la mijlocul secolului trecut mai curând artişti şi literaţi decât *esteticieni-filozofi*; la început esteticienii fuseseră ostili acestor idei, dar îndată după primul război mondial ei ajung să împărtăşească noile concepţii ale celorlalţi. Exemple: a) G! San-tayana, filosof spaniol activând în S.U.A., punea accentul pe faptul că arta preia din realitate, ce-i drept, teme, modele, obiecte, forme, totuşi le alcătuieşte în *structuri proprii*, adică în acelea ce

corespund mai mult minţii omeneşti şi modului de observaţie, b) Savanta americană S. *hanger* (1953, 1957) a dezvoltat o concepţie oarecum inversă: arta preia din natură numai *structurile* – şi c) arta foloseşte materialul procurat de natură, însă *îl generalizează*, tinzând către adevărul general şi nu cel biografic. Această idee în spiritul lui Aristotel a fost admisă de esteticienii germani şi scandinavi, ca *B.C. Heyl* (1952) şi *R. Ekman* (1954, 1960). Toate aceste opinii tind către teza: Arta profită de pe urma realităţii, însă totuşi trebuie s-o modifice.

11. A apărut o altă concepţie încă mai radicală: *Arta nu trebuie să aibă nimic comun cu realitatea*. Adepţii săi raţionau cam în felul lui Whist-ler: În artă ne preocupăm numai de forme, care în lumea reală nu sunt diferenţiate. Aceşti adepţi şi-au făcut mai întâi apariţia în Anglia, cel mai radical fiind EI. Bell în cartea *Art* din 1914. Câţiva ani mai târziu, partizanii „formei pure" se ivesc şi în Polonia, principalul lor teoretician fiind St. I. Witkiewicz. Şi aici şi dincolo se cerea cu ardoare o artă abstractă, fără obiect, liberă de elementele realităţii. În acelaşi spirit se manifestară artiştii avangardişti: K. Malevici în Rusia (din 1915), P. Mondrian în Olanda (din 1914), A. Gleizes în Franţa (din 1912), W. Strzemins-ki în Polonia (din 1928).

De asemenea, trebuie anexat curentului antirealist radical în estetică cunoscutul scriitor H. Osborne, cu teza sa: Arta *profită* într-adevăr de pe urma modelelor realităţii, totuşi nu trebuie s-*o evoce*, căci atunci ar provoca la cei ce-o receptează o atitudine practică de viaţă, iar nu una estetică.

Aceste numeroase teorii, proclamate între anii 1890 – 1950, mergeau în paralel cu *practica artistică*, parcurgând calea de la realismul lui Courbet la impresionism, expresionism, formism, cubism, precum şi alte curente din literatură. Pe de altă parte, se observă un paralelism şi în

curentele filosofice şi ştiinţifice ale epocii: teoria lui Courbet corespundea pozitivismului, a lui Zola şi a fraţilor Goncourt „scientismului" din a doua jumătate a veacului trecut, impresionismul – dezvoltării psihologiei empirice din acelaşi timp, concepţia lui Cezanne prezenta o analogie cu convenţionalismul lui H. Poincaré şi încă mai mult cu kantianismul şcolii de la Marburg; cubismul corespundea filosofiei lui Russell şi Whitehead, care 40 l vedeau şi în obiectele ştiinţei anumite construcţii, aşa precum cubiştii le vedeau în lucrările lor de pictură, iar ideile lui Santayana şi ale americanei Langer se înrudeau cu structuralismul în ştiinţele umanistice. Witkiewicz şi-a construit propriul său sistem filosofic, renumitul sculptor A. Zamoyski îl invoca pe Bergson, iar suprarealiştii pe Freud. Nu importă dacă acest paralelism nu era deplin: realismul anilor '50 ai veacului trecut părea să corespundă pozitivismului lui Comte, pe câtă vreme acesta considera că arta e datoare să înfrumuseţeze (*embellir*) realitatea. De fapt, acel realism se putea compara cu ideile discipolilor lui Auguste Comte, cu mult mai pozitivişti decât maestrul lor.

C. *Realismul*. Numirea aceasta e o creaţie lingvistică a secolului trecut. În 1821 era în stare de proiect, la mijlocul secolului intra în uz, ca titlul unei lucrări editate în 1857 de Champfleury, precum şi al periodicului special ce apărea sub aceeaşi denumire din 1856/7, ca un apărător al noii direcţii. Încă din 1855, Gustave Courbet o aplicase picturii sale. Din acel moment, ea fost admisă ca termen general pentru a exprima dependenţa artei de realitate, luând locul vechii *mimesis*, al imitării. Larga ei sferă, precum şi un secol de aplicare, au fost de ajuns pentru a-i atribui o polisemie aproape asemenea aceleia deţinute de „imitare".

a) A apărut mai întâi ca *nume propriu* al unui curent

artistic, însă curând a devenit o noţiune generală şi astfel e uzitată astăzi, aplicată fiind şi şcolilor artistice sau literare mai vechi, care nu cunoşteau termenul.

b) E folosită *stricto sensu* spre a desemna fidelitatea absolută faţă de realitate (ca *mimesis*, la Platon), dar şi-n sensul mai liber aristotelician.

E aplicată în conotaţia exclusiv *teoretică*, dar şi-n cea *practică*, de ex., în gândirea marxistă, care numeşte „realism" oglindirea realităţii, atunci când ea e nu numai veridică şi tipică, dar şi inteligibilă tuturor, utila societăţii, servind progresului.

Într-un anumit sens al expresiei, vădit laudativ, ea e aplicată unei mari majorităţi de artişti şi literaţi. S-ar putea observa în secolul trecut un fel de supralicitare: oare cine va fi fost mai realist decât realiştii? întrebarea e: ce înţeles trebuie dat acestui realism?

E o noţiune fluctuantă: ea nu se prezintă nici ca noţiune ce ar desemna *conformitatea* cu realitatea, nici *realitatea* însăşi. Aceasta din urmă e, de regulă, identificată cu ceea ce vedem noi; însă ochii noştri deformează din punct de vedere perspectival ceea ce văd, de-aceea unii artişti, vrând să elimine deformaţia, *construiesc* o realitate nedeformată. Mai mult: unii consideră drept realistă tocmai arta abstractă, căci ea evidenţiază, dacă nu chiar aspectul realităţii, măcar structura ei. P. Mondrian interpreta formele abstracte ale artei sale ca „reconstruiri ale relaţiilor cosmice". Alţii, de ex. Kandinsky, asociau formele abstracte cu realitatea *spirituală* exprimată prin acele forme. Realiştii secolului trecut nu consideraseră realitatea în acest mod, nici nu gândiseră la aşa ceva. Iar dacă e vorba să se preia vechiul înţeles al noţiunii de realitate, atunci avem de-a face cu un fapt deosebit: Arta *nu poate să opereze în afara datelor realităţii*, profită de pe urma acesteia într-un fel sau într-

altul, cu toate că *nu poate* s-*o reproducă*, nici s-o reprezinte aievea, dacă nu din alt motiv, cel puţin din pricina diversităţii şi caracterului fluent al realităţii însăşi. Epocii noastre îi corespunde, în fond, nu atât concepţia despre folosul pe care arta îl are din realitate, cât convingerea că ea *e datoare* să tragă acest folos. Până şi Picasso declara că fără folosul acesta nicio artă nu e posibilă.

În fine, epoca noastră înclină spre a pune în discuţie dogmele ce dăinuiesc de veacuri. O atare dogmă fusese aceea ce susţinea că noi privim arta prin prisma realităţii, că ne interesează mai ales ceea ce, în artă, e conform realului. Acum, dimpotrivă, punem accentul pe opinia că privim realitatea prin prisma operei de artă: vedem is-*3 toria veche a Poloniei cu ochii lui Matejkb, insurecţia din 1863 cu ochii lui Grottger şi la fel procedăm cu realitatea cotidiană, actuală. W. Gom-browicz** spunea în ultimul său, interviu: „Fără literatură nimeni nu şi-ar putea da seama de realitatea intimă a omului” („*Times Literary Suplementa* din 25.9.1969). Foarte categoric şi paradoxal scrie despre acest lucru O. Wilde (*Intentions*, 1891): „Viaţa imită arta mai îndeaproape decât o imită arta pe ea [...] Un mare artist inventează un tip, pe care viaţa se străduieşte să-l copieze [...] Natura e înfăptuirea noastră [...] Lucrurile există, pentru că le vedem; ce vedem şi cum vedem asta depide numai de artele care operează asupra noastră”.

Istoria teoriilor artei care-şi propun imitarea fidelă a naturii dă la iveală şi alte paradoxuri. Timp de veacuri, artiştii (precum şi scriitorii ce vorbeau în numele lor) afirmau că nu fac altceva decât să imite realitatea; pe câtă vreme, un cercetător din zilele noastre (R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, 1957, p. 123) socoteşte că toţi aceştia se-nşelau, căci „e îndoielnic dacă înainte de secolul trecut va fi încercat cineva s-o facă, deşi fiecare susţinea

că nu face altceva”. Artiştii din secolul trecut, pretinzând că abia ei sunt adevăraţii realişti, se distingeau prin aceea, că se sileau să reproducă obiectele văzute din apropiere *ca prin lupă*, detaliu după detaliu. Cercetătorul contemporan susţine că ei se înşelau şi că tot ceea ce făceau însemna tocmai „cea mai radicală detaşare de realitate din întreaga istorie a artei”.

Printre teoreticienii de artă din zilele noastre, sunt unii precum A. Gehlen (*Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Asthetik der modernen Malerei*, 1965) sau H.H. Holz (*Vom Kunstwerk zum Ware*, (De la opera de artă la obiectul-marfă, 1972), care

— Jan Matejko şi Artur Grottger, renumiţi pictori polo-ezi din secolul trecut (n. trad.).

** Witold Gombrowicz, scriitor satiric polonez (1904 – 1969) (id.).

consideră că astăzi trăim *cea mai mare* criză din istoria artei: arta a încetat să mai reproducă. E cert că a fost o criză; să fie oare definitivă? Arta şi-a însuşit diverse funcţii: a reprodus, a exprimat, a construit. Astăzi funcţia de reproducere sau redare exactă stă pe un plan tot atât de îndepărtat, pe cât de apropiat era odinioară. Dacă e vorba să prorocim, atunci am spune următoarele: Arta îşi va pierde şi redobândi succesiv funcţia de reproducere şi reprezentare fidelă a realităţii. Nu ştim dacă această funcţie se va îndeplini cu fidelitate şi nici în ce mod această fidelitate va fi înţeleasă.

Opera de artă e aproape totdeauna alcătuită din alt material decât obiectele pe care le redă şi serveşte altor scopuri decât ele. Nu-i de mirare, deci, că *altceva e important* în opera de artă şi altceva realitatea pe care ea o reproduce. E ceea ce observase cândva Gogol, scriind că există mărunţişuri, „ce numai atunci apar ca atare, când se introduc într-o carte; când ele se ivesc în plină realitate,

sunt considerate ca nişte treburi foarte serioase”. Secolul nostru a păstrat în oarecare măsură concepţia acordului dintre artă şi realitate, dar nu în sens tradiţional. Dacă arta de astăzi mai constă în imitare, nu e în sensul obişnuit al cuvântului. Din diversele sensuri mai vechi ale acestui termen, timpurile noastre par să-l prefere pe cel primitiv: de *mimesis* şi de *expresie*, ca şi pe cel democritian, de conducere după *legile* naturii, care-ar trebui să fie urmate. Căci, aşa cum scrie Mondrian, adevărat port-drapel al picturii din timpurile noastre, „noi nu vrem să copiem natura, nici s-o reproducem, ci *să-i dăm forme*, aşa cum *natura* dă forme fructului”. La fel gândea şi scria Paul Kree.

Deci, epoca noastră nu vrea să imite în sensul 405 copierii aspectului obiectelor, aşa cum s-a susţinut – de la Platon încoace timp de atâtea veacuri, în prim-planul teoriei clasice despre artă. Majoritatea celor de azi s-ar asocia mai curând părerii gânditorului Girolamo Savonarola, de la răsucea Evului mediu cu Renaşterea (*De simplicitate vi-taie christianae*, Despre simplitatea vieţii creştine ed. 1638, III. I. 87 j: artei îi aparţine propriu-zis tocmai ceea ce *nu* imită natura (*ea sunt proprie artist, quae non vero naturam imitantur*).

10

REPREZENTAREA:
ISTORIA RAPORTULUI ARTEI
FAŢĂ DE NATURĂ ŞI DE ADEVĂR

Natura dicitur dupliciler (se zice că natura are un dublu caracter) VINCENT DE BEAUVAIS

I. Arta şi natura

A. *Realitatea şi natura*. Realitatea e o noţiune mai cuprinzătoare decât aceea de natură, căci implică şi cele înfăptuite de către om. Mai pe scurt: Realitatea se compune nu numai din natură, dar şi din cultură. Ceea ce

e adevărat despre raportul artei faţă de realitate, e adevărat şi-n ce priveşte raportul ei faţă de natură, însă nu viceversa. Există multe tablouri, ca de pildă peisajele urbane ale lui Canaletto sau Utrillo, înfăţişând realitatea, dar nu natura, căci reprezintă aproape exclusiv ceea ce e înfăptuit de om. Dar şi-n peisaje ne-urbane apar câmpuri semănate de mâna omului, păduri răsădite de el, drumuri construite de om. În portrete e însuşi omul – creaţia naturii; veşmântul omului nu mai e o astfel de creaţie. La fel stau lucrurile cu o natură moartă: chiar dacă nu există într-un atare tablou, farfurii, pahare lucrate de om, ci numai scoici sau fructe naturale, totuşi ea prezintă un anumit aranjament, care e tot lucrul mâinilor omeneşti, nu al naturii. Sub titlul „arta şi realitatea”, s-a examinat mai sus chestiunea *dependenţei*: până la ce grad depinde arta de realitate? Tema cercetării noastre a fost următoarea: ce fel de transformări s-au petrecut de-a lungul veacurilor în 407 concepţia despre această dependenţă? Acum, sub titlul „arta şi natura”, vom întreprinde cercetarea unei alte chestiuni şi anume: până la ce grad arta *diferă* de natură* propunându-ne să vedem cum s-a transformat de-a lungul istoriei părerea asupra modului în care arta diferă de natură, chiar când o reproduce. Înainte de toate: oare ea diferă *prin valoare*, sau poate atinge valori pe care natura nu le posedă?. Întrebarea aceasta, sunând foarte ciudat astăzi, nu suna la fel în veacurile trecute, când tocmai asemenea comparaţii, „paragoni”, sau confruntări între arta şi natură, umpleau tomurile.

Concepţia despre raportul artei faţă de natură s-a schimbat în decurs de veacuri, fiindcă s-au schimbat şi modul cum înţelegem arta, şi cel în care înţelegem natura. Despre mutaţiile istorice ale noţiunii de artă s-a vorbit în altă parte a cărţii de faţă, acum vom menţiona pe scurt mutaţiile survenite în istoria noţiunii de natură.

B. *Natura şi arta*. Destinul noţiunii de natură în sfera europeană a fost influenţat, înainte de toate, de modul în care şi-o imaginau grecii vechi. Cum şi-o imaginau ei, putem afla din cartea a II-a a fizicii lui Aristotel, unde se spune că aparţin naturii sau, cum scrie el, „sunt din natură" (*physei*) lucrurile care „posedă ele însele din firea lor principiul mişcării şi nemişcării". Deci, naturii îi aparţin animalele şi plantele, precum şi omul, căci el se naşte din propriul său embrion, în schimb, uneltele, paturile, veşmintele nu sunt „din natură", fiind făcute de mâna dulgherului sau croitorului, conform *propriilor* planuri *ale acestora*. Ele decurg „dintr-o determinare" (*thesei*), cum spuneau grecii şi îndeosebi sofiştii, care opuneau *naturii* această noţiune. Deci, în viziunea lor poziţia artei era foarte complicată, deoarece ea depindea prin multe trăsături de natură, însă totuşi trebuia considerată ca făcând parte dintre obiectele făurite „din determinare", căci erau lucrul mâinilor omului.

Aristotel nu numai că a dat o definiţie generală despre natură, dar i-a definit şi caracterul divers.

1. Peliklfet, *tooriforul*, c. 404 î.e.n.

2. Leonardo da Vinci, *Proporţiile trupului corespunzând figurilor geometrice simple*.

J! hl di/cano orioinale di cMicbef CLiyelo anarota dtdwcdo al (J"%Jlaşffa dti Ttatudfaolliyajtol 1 tkedizloni.

da 2?? anl0CO G/beroa (ajac Pi.

3. Michelangelo Buonarroti.

Nud – cu calcularea proporţiilor

(copie din sec. al XVIII-lea).

I

4. Le Corbusier, *Modulor*, (din *Le Modulor*, *essai sur une mesure harmoniqut a Vechelle humaine*, 1950).

34. P. Picasso, *Sculptorul şi modelul îngenunckiat*, acvaforte, lyas.

I

4

Mai întâi, cum scria el, „expresia de natură se referă atât la *procesul* natural, cât şi la *produsele* acestui proces”. Noi observăm forţele naturii în *creşterea* grânelor, dar şi *grânele* înseşi sunt asociate de noi naturii. Al doilea: expresia de natură, după Aristotel, se referă deopotrivă la materia lucrurilor, precum şi la ceea ce el numea forma lor, adică la esenţa lor, la forţa ce cârmuieşte natura, care – în sensul ei iniţial – se află într-o necontenită prefacere, iar în al doilea, dimpotrivă, „durează în mod statornic în ciuda condiţiilor schimbătoare”. Această dublă particularitate a noţiunii s-a păstrat în vorbirea modernă şi în structura noţională: atât lumea perceptibilă prin văz se numeşte „natură”, cât şi acele forţe ce se percep numai prin intelectul nostru şi despre care presupunem că ele dau formă naturii.

„*Physis*” a grecilor e tradusă de romani prin „*natura*”, traducere care şi-a însuşit dublul înţeles al expresiei greceşti. „Natura” însemna, deci, pe de-o parte, *ansamblul* lucrurilor vizibile, *summa rerum*, iar pe de alta, fie *origo rerum**, *îi lex naturae* **, adică fie principiul apariţiei lucrurilor naturale, fie forţa care le-a generat. Evul mediu a păstrat ambele sensuri ale termenului, alternându-i dubla particularitate iniţială prin aceea că fiecărui sens îi adăuga un alt adjectiv, ceea ce diferenţia *natura naturans* de *natura naturala*, natura creatoare de cea creată. Aceşti termeni medievali s-au format probabil în veacul al XII-lea, în scopul traducerii latine a operei lui Aver-rhoes. Diferenţierea o găsim în răspândită carte a lui Vincent de Beauvais sub titlul de *Oglinda Quadruplă* (*Speculum Quadruples*): „*Natura dici-tur dupliciter, uno modo natura naturans id est summa naturae lex*... alte*ro ver*o *nat*u*ra naturală” * *. Atât scolasticii, cutomiştii în

frunte, cât şi misticii, mai cu seamă Eckhart, acceptau aceas

*, Originealucrurilor; legea naturii (lat. În text – n.tr.).

* * * Se spune că natura are un dublu caracter: unul este cel al naturii creatoare, adică suprema legea naturii… celălalt al naturii create (lat. În text – id.).

tă terminologie, precum şi câţiva filosofi din ti oca mai nouă, ca Giordano Bruno, Baruch Spinoza, care au păstrat şi diferenţierea.

Câţiva scriitori medievali au mers mai departe: în denumirea de natură au inclus şi pe Dumnezeu, identificându-l cu *natura naturans*, adică „suprema lege a naturii" aşa cum scrie Vincent de Beauvais în lucrarea sa. *Natura naturans* e ziditorul lumii – iar cea *naturala*, creaţia lui.

În schimb, epoca modernă, de la Renaştere încoace a limitat „natura" numai la creaţie. Dumnezeu e creatorul naturii, nu e o parte din ea. Dar concomitent s-a păstrat concepţia dublei naturi, cea *naturata* (ansamblul lucrurilor, *summa rerum*) şi forţa care a generat acest ansamblu şi-l generează mereu (*origo rerum*). Această a doua natură, neobservabilă, ci sesizabilă prin intelect, constituie sursa, esenţa celeilalte: este tocmai *natura naturans*. Cine vorbeşte astăzi despre natură, se gândeşte de obicei la primul înţeles al termenului; însă cu totul altfel stăteau lucrurile în vremea Renaşterii sau a Barocului, fapt ce s-a oglindit evident în teoria artei, în modul cum s-a înţeles raportul artei faţă de natură.

Expresia latină „*natura*" a pătruns cu timpul, sub aspectul neschimbat sau aproape acelaşi, în limbile moderne, păstrându-şi şi aici dublul caracter. Limba polonă se află într-o poziţie privilegiată: pe câtă vreme celelalte limbi au un singur termen, ea posedă două: „*natura*" şi „*przyroda*", primul desemnând cauza iniţială,

esenţa, sorgintea, iar cel de-al doilea – ansamblul lucrurilor naturale: se vorbeşte pe de-o parte despre natura lumii, a lucrurilor, a omului, în vreme ce „*przyroda*” desemnează lumea vizibilă şi palpabilă, condusă de legi (şi nu reprezintă ceva arbitrar sau creat la voia întâmplării), ceva care s-a născut spontan (iar nu ca rezultat al deciziei omeneşti), care e produsul unor forţe mecanice (iar nu al unor forţe ce tind către un ţel anume), care constituie un fapt normal (nu o minune), în fine ceva ce aparţine lumii empirice (şi nu ideilor sau imaginaţiei). Cât despre „*natura*”, prin aceasta polonezul denumeşte mai curând forţa ce cârmuieşte „*natura naturata*”.

Istoria artei arată că arta, urmărind reprezentarea realităţii, a ezitat şi ezită între reprezentarea *naturii „naturans”* şi *aceea a naturii „naturata”*. Unele curente, ca realismul sau impresionismul, au năzuit numai la reprezentarea naturii vizibile ce ne înconjoară. Totuşi, s-a observat şi altceva în alte curente, stiluri, teorii tendinţe artistice individuale. S-a căutat şi se caută să se reprezinte mai degrabă esenţa lucrurilor, structura lor, deci *natura naturans* – şi mai puţin cea *naturata*.

Către finele antichităţii, Plotin (*Enn.*, V. 81) scria: „Artele nu imită pur şi simplu obiectele vizibile, ci tind către *principiile* ce constituie *sorgintea* naturii”. Această idee a fost repetată timp de veacuri de imitatorii lui şi de cei care, fără să-l cunoască, gândeau la fel şi asociau arta mai degrabă cu *natura naturans* decât cu cea *naturata*. Când, peste un mileniu, Alberti invocă „natura” în a sa teorie a artei, s-a gândit la principiul şi sorgintea ei, la proporţiile invariabile şi la legile inaccesibile privirii superficiale. Iar când Vasari răspundea, în 1546, la o anchetă a lui Varchi, el afirma că arhitectura vădeşte o mai strictă conformitate cu natura decât ar vădi pictura şi sculptura, prin aceasta arătând în mod neechivoc în ce

sens interpreta el noţiunea. O echivocitate similară a tendinţei şi interpretării naturii a persistat şi în epoca modernă; se poate spune că tema impresioniştilor era *natura naturata*, iar a lui Ce-zanne – *natura naturans*.

C. *Raporturi comparative între natură şi artă („Paragoni”)*. Pentru cei vechi, natura însemna perfecţiune; ei observaseră că aceasta se dezvoltă în mod legic şi având o finalitate, ceea ce apărea în ochii lor ca suprem titlu de laudă. Dacă *natura naturata* are legi şi finalitate, atunci – gândeau ei – chiar prin acest fapt e frumoasă; prin aceasta constituie un exemplu pentru oameni şi mai ales 411 pentru artişti – nu numai pentru pictorii şi sculptorii care o imită, dar şi pentru arhitecţii, care învaţă de la ea care sunt proporţiile adecvate.

Acestea erau convingerile antichităţii clasice; în cea târzie, îşi făcuseră apariţia alte idei. Încă mai înainte Aristotel gândise că arta omenească poate fi mai desăvârşită decât natura, în cadrul căreia frumosul e dispersat, un om are ochi frumoşi, altul – mâna frumoasă – pe câtă vreme într-o operă de artă acest frumos dispersat poate fi reunit laolaltă – şi cu atât mai mult se observă această coeziune în literatură.

Stagiritul conchidea că artistul sau poetul nu comite neapărat o eroare dacă nu ţine seamă de formele naturii – postulat ce în antichitatea târzie a devenit o concepţie curentă. Maxim din Tyr scria (*Orationes*, Discursuri, XVII. *3*) că artele „tinzând spre frumosul suprem”, adună laolaltă întreaga frumuseţe a lumii, „selecţionând-o pe plan artistic din diversele corpuri”. Iată un fapt ce constituia o fisură în concepţia greacă primitivă, care punea natura mai presus de artă, concepţie combătută de către sceptici. „Aserţiunea, cum că lumea e construită în chip armonios, e un fals”, scria Sextus Empiricus (*Adv. mathem.*, V, 37). În schimb, stoicii atât de numeroşi şi influenţi în antichitatea

târzie, nu numai au păstrat aserţiunea despre perfecţiunea naturii, dar au şi confirmat-o. Marele Poseidonios din Apamea avea să afirme („Actius, *Plac*, Sfaturile filosofilor, I. 6): „Lumea e frumoasă. Aceasta se vede din aspectul, strălucirea şi mulţimea stelelor [...]. Şi culorile lumii sunt frumoase. Şi deopotrivă lumea e frumoasă prin măreţia ei". După spusele lui Cicero (De*nat. deo*r*.,* il 13.31), *s*toicii gândeau că lumea „sub toate raporturile îşi atinge scopurile în toate părţile şi proporţiile sale", iar el însuşi afirma (ibid*.,* ÎI 7.18 L* „Desigur, nimic din univers nu e mai bun decât lumea, nimic mai perfect, nimic mai frumos" – şi „lumea" pentru el nu e decât natu*ra naturata.*

În concepţia stoicilor s-a petrecut ceva cu totul special: ei lăudau arta pentru asemănarea ei cu natura, dar mai apoi procedau şi invers, lăudând natura pentru faptul că e asemenea artei. Zenon (tot după Cicero, v. mai sus, ÎI 22.57) scrisese, într-adevăr, că „tot ce săvârşeşte mina noastră e cu mult mai măiestrit creat de către natură", dar îndată după aceasta, adăuga: „Toată natura e *artistă*, căci îşi are căile şi mijloacele ei, pe care le respectă". La fel, se exprimă Chrysyp (după Philon, *De monarchia* I 215): „Universul e suprema *operă de artău*.

În Evul mediu a apărut o nouă argumentaţie în favoarea vechii teze despre frumuseţea şi perfecţiunea naturii: ea e aşa fiindcă e opera lui Dumnezeu, idee susţinută de părinţii bisericii. Atanasie scria, de ex., că Dumnezeu e cel mai mare artist, căci florile sunt mai frumoase decât operele de artă – opinie susţinută de către veacurile de mijloc. Alain de Lille, poet şi filosof din veacul al XII-lea, compune (în *De planctu natu-rae*, Despre plânsul naturii) un imn în cinstea frumuseţii naturii, iar pe Dumnezeu îl numea: „măiestrul ziditor al lumii" (*mundi elegans archi-tectus*).

Mai exista o concepţie care-şi avea pe atunci adepţii,

anume că arta nu e mai prejos de natură: e altfel, dar nu inferioară; deşi s-a modelat după exemplul naturii, e frumoasă în felul ei. Richard de Saint-Victor (*Beniamin major*, ÎI 5) scria: „Altele sunt faptele naturii şi altele ale artei”, însă avem „nenumărate motive pentru care suntem datori pe bună dreptate să admirăm şi să cinstim acest dar al milosteniei dumnezeieşti”, care e arta. Totuşi natura e perfecţiunea supremă; aşa scria Robert Grosseteste în lucrarea despre originea sunetelor (*De gener. son., 8*): „[…] arta imită natura, deci e fără greşeală ca şi aceasta”. Pe aceeaşi cale păşea Toma din Aquino, scriind (În P*hy*s*.,* II, 4J. „opera naturii pare ca operă a inteligenţii, dat fiind că prin mijloace determinate tinde către anumite ţeluri – şi chiar întru acesta e imitată de artă”. Expresia de neuitat 413 a acestei concepţii a găsit-o Dante, zicând despre artă: „vostr arta a Dio quasi e nepote” (Infe*rn, XI* 97.

În epoca Renaşterii, natura era preţuită în mod inegal. În cadrul curentului platonician, la Marsilio Ficino, ea ocupa o poziţie modestă (*Theo-logia Platonica*, LXIII,), căci mai presus de ea se afla lumea spiritelor şi a ideilor. În schimb, pentru Leonardo nu exista şi nu putea fi nimic mai desăvârşit decât natura. Însă iarăşi Bellori avea să scrie (*Ideea deWpittore*, 1672): „La natura e tanto inferiore all’arte”.

În comparaţiile antice şi medievale, „natura” era proslăvită din ambele puncte de vedere: din acela al frumuseţii culorilor şi formelor, precum şi pentru legile eterne care-o dirijează, cu alte cuvinte, i se atribuiau deopotrivă meritele naturii (vizibile) cât şi cele ale naturii descifrabile numai prin mijlocirea intelectului. Aşa stau lucrurile în timpul Renaşterii şi al Barocului, totuşi pare că mai multă pondere ar fi avut meritele ce ţineau de intelect. Natura era celebrată nu atât pentru pitorescul şi farmecele ei, cât pentru ordinea ei eternă. Pentru natură, raţiunea

constituia „legea închisă în fire”, scria Leonardo.

Dar mai ales prima jumătate a secolului al XVII-lea a fost epoca naturalismului raţional. În vremea aceasta, a luat naştere argumentaţia clasică în favoarea religiei naturale (Lord Herbert of Chesbury, *De veritate*, Despre adevăr, 1624) şi a dreptului natural (Grotius, *De jure belii et pacis*, Despre dreptul războiului şi al păcii, 1625). O tendinţă analoagă s-a născut şi în teoria artei: arta îşi realizează perfecţiunea, atunci când se ghidează după raţiune şi natură.

Teoria care cerea artei să fie la fel de raţională ca şi natura (şi prin aceasta să devină perfectă, dacă nu chiar mai presus de natura însăşi) a cunoscut apogeul la finele veacului al XVII-lea, în estetica franceză academică: în poetica lui Boi

* „… arta voastră, sus, imită firea/şi că-ntr-un fel epoată e cu cerul”. (Divi*na Com*e*die, în* rom. de Eta îoeriu, fg. 65, p. 66). – n.tr.)

le-au în ideile lui Felibien şi Du Fresnoy despre pictură, ale lui Blondei despre arhitectură.

Apoi, teoria a cunoscut declinul. Ce-i drept, n-a dispărut convingerea despre raporturile strânse dintre natură şi artă, dar s-a schimbat concepţia despre natură, care începuse a fi preţuită mai mult pentru frumuseţea ei vizibilă şi mai puţin pentru forţa ei creatoare şi pentru legile ei invariabile. Cultul raţionalist al naturii trecuse pe un plan secund, lăsând prioritatea frumuseţilor vizibile ale naturii, pitorescului admirat de preromantici, varietăţii şi eternei înnoiri ale acesteia.

Teoria naturalistă era gata a recunoaşte că arta, deşi ia pilda modelelor ei, îi poate deveni superioară, fără ca aceasta să constituie, de altfel, caracterul ei distinctiv. Aşa gândiseră şi maeştrii mai vechi – mărturie stau spusele lui Man-tegna, Tiziano, Vasari şi cu atât mai mult în veacul

următor ale lui Bellori sau Shaftesbury, iar mai târziu la Hegel. De la Goethe s-a moştenit definiţia operei de artă drept „suprema operă a naturii realizate de către om conform adevăratelor legi ale naturii" (*das hochste Naturwerk von Menschen nach wahren Naturgesetzen hervor-gebracht*).

D. *Diverse noţiuni despre natură*. O manifestare a transformării noţiunilor în secolul luminilor au constituit-o parcurile englezeşti: căci ele erau opere ale artei modelate pe deplin după natură. Puşkin (în *Dubrovski*, XIII) scrie despre eroul său că „iubea parcurile englezeşti şi aşa-numita natură". Această „aşa-numită" ne dă de gândit. Cercetarea textelor mai vechi arată că „natura" era un termen cu o variată polisemie. Istoricul american A. Lovejoy în al său studiu despre natură ca normă estetică, pe bună dreptate devenit celebru (*Nature as aesthetic Norm*, 1948, a arătat sub cât de numeroase aspecte era privită şi admirată natura – model al artei, nu numai într-un sens, ci în nenumărate sensuri, de ex.: a) în sensul întregii lumi ce ne este cunoscută 415 prin experienţă (la d'Alembert); b) în sensul Lumii văzute în mod special la nivelul uman (ca la scriitori mai vechi, de ex. Boileau); c) ca o lume extraumană, ce nu constituie o înfăptuire omenească (aşa o înţelegea Shaftesbury); d) în sensul formelor generale ale lumii (ex. pictorul Reynolds); e) în sensul formelor ei comune, putând fi apreciate prin metode statistice (Lessing); f) în acela al realităţii idealizate (la Du Fresnoy, mai apoi şi la Batteux); g) ca un sistem logic absolut necesar la dirijarea naturii „naturata" (adică deosebită de cea „naturans" – e părerea abatelui André, printre altele); h) în sensul ordinei ce constituie o reglementare şi – dimpotrivă, i) în sensul naturii dezordonate, dăruite cu o varietate şi o bogăţie inepuizabile – în fine j) în sensul a ceea ce e slobod de

orice convenţii şi convenţionalisme, de artificii şi poză, ceea ce e sincer, direct, comun, fără o construcţie metodică, fără o aură mitologizantă, fără tipuri ideale.

Dată fiind această multitudine de semnificaţii, această amploare şi fluenţă noţională, cuvântul de ordine „natură” era menit să dăinuiască, deşi între timp se schimbau predilecţii, tendinţe, stiluri, ideologii. Ele găseau preţuire la clasicii Marelui Secol, dar şi în epoca de tranziţie, în acela al luminilor, în vremea sentimentalismului, romantismului, apoi în aceea a neoclasicilor, a cultului antichităţii de la răscrucea secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea. E de la sine înţeles că, în asemenea conjuncturi, concepţiile despre raportul dintre artă şi natură nu puteau fi decât foarte diferite. Deşi în principiu domina părerea că arta e conformă naturii, fiindcă se modelează după ea, totuşi existau şi altele: arta se detaşează de natură, fiindu-i superioară (Shaftesbury); ceea ce e urât în natură, de pildă bătrâneţea sau pustietatea, în artă poate deveni frumos (Hutcheson); sau dimpotrivă, arta nu e capabilă să redea anumite fenomene şi particularităţi ale naturii (Richardson); sau: frumosul din natură şi cel realizat de artă aparţin, în ciuda similitudinilor şi dependenţelor, unor categorii deosebite.

Teoreticienii au generalizat în diverse moduri raportul dintre natură şi artă. Unii au ales o cale de compromis: arta profită de pe urma naturii şi totodată se detaşează de ea. În acest sens încă pe vremea Renaşterii, savantul Danti (*Trattato delle perfette proporzioni*) scria că arta îşi propunea drept ţel „[la] transfigurazione delle cose naturali”, dar îşi atinge acest scop, „imitând natura”.

Alţii soluţionau problema, procedând la modul pluralistic: arta poate să profite sau să nu profite de pe urma naturii. Chiar Seneca (*Epist.*, 65.7) afirma că „pentru *artă tot una este* dacă artistul ia un model din afară, sau

dinlăuntrul său – model pe care el însuşi l-a conceput şi l-a definit” – sau gândeau ca Goethe (v. mai sus, punctul C) sau gândeau la modul dualistic, precum romanticul Wackenroder (*Werke und Briefe*, 1910, p. 64 j care scria: „Cunosc două limbi minunate, dăruite omului de către ziditor, pentru ca muritorii să atingă pe cât posibil, cele dumnezeieşti... Una dintre aceste limbi e vorbită numai de Dumnezeu, cealaltă – numai de puţinii săi aleşi [...] Limbile acestea sunt natura şi *arta*”.

Raportul artă-natură, care în antichitate, în Evul mediu şi chiar în Renaştere fusese conceput simplu, dogmatic, în secolul luminilor s-a îmbogăţit prin numeroase probleme, pentru ca în timpurile mai apropiate nouă să-şi piardă conţinutul tematic şi să-i intereseze mai puţin pe savanţi.

Din confruntarea artei cu lumea în sânul căreia s-a născut, apar cel puţin trei grupe de chestiuni:

1) Oare arta profită de pe urma lumii naturale sau o imită, o reproduce, se modelează după ea? (E chestiunea tratată de noi în capitolul precedent, despre raportul dintre artă şi realitate).

2) Arta poate oare să fie egală cu lumea naturii sau eh ar să efectueze lucruri mai desăvârşite? (la această serie de întrebări am căutat să răspundem în capitolul de faţă) şi – în fine 3) a treia grupă, reunită sub t dul comun „Arta şi

417 adevărul”, va fi tratată mai jos, întrebarea de căpetenie fiind următoarea: prin ce se deosebeşte arta de lumea [vizibilă, naturală], chiar când o imită şi o imită cu succes?

II. Arta şi adevărul

A. *Adevăr şi invenţie în artă*. Problema adevărului în artă s-a pus încă demult, în antichitatea greacă timpurie. Iniţial fusese pusă numai în materie de literatură, de

poezie. Esteticieni specialişti nu existau, filosofii nu se ocupau de această chestiune, în schimb poeţii înşişi căutau s-o clarifice. Nu se-ntrebau cum trebuie să fie poezia, ci cum este ea realmente: poezia dă oare expresie adevărului, este ea oare adevărată în conţinutul său? În poezie adevărul era conceput, pur şi simplu, ca o conformitate faţă de lumea reală. Dar poeţii nu erau toţi de acord, părerile erau împărţite, Homer vedea în poezie adevărul şi tocmai pentru aceasta o lăuda. Dar Solon afirma că „barzii ţes născociri", Pindar – că poeţilor „le permitem să inducă în eroare prin fabule". Hesiod ocupa o poziţie de mijloc, scriind, de pildă, că muzele dau glas atât adevărului cât şi purelor născociri. Acei dintre poeţii timpurii, care tăgăduiau veracitatea poeziei, foloseau în această privinţă expresia „pseudos", care însemna deopotrivă eroare, născocire, iluzie, toate acestea constituind contrarul adevărului, atât minciuna cât şi născocirea, cât şi falsul cu bună ştiinţă. Atare păcate erau atribuite de grecii vechi poeziei, iar ceva mai târziu asemenea reproş, exprimat într-o formă sau în alta, era adresat artelor frumoase în general. Poeziei i se reproşa că inventează evenimente care nu există, iar picturii – că, înfăţişând lucruri care există, le prezintă altfel decât sunt ele în realitate.

În Grecia clasică, problema aceasta şi critica întreprinsă de poeţi au fost preluate de către filosofi, care au construit o teorie generală asupra raportului dintre artă şi adevăr. Şi chiar de la început au apărut două teorii contrare: una, care proclama că arta (în mod egal cea poetică şi cea plastică) spune adevărul, iar cealaltă – că arta născoceşte şi amăgeşte. E destul de verosimil că aceasta din urmă – teoria iluzionistă – a precedat cumva pe cealaltă, care lega arta de adevăr. Aşa gândise Gorgias, care nu se temea să afirme că scopul poeziei e tocmai

acela de a rosti neadevăruri, de-a induce în eroare, de-a crea iluzii, de-a rătăci închipuirea – iată raţiunea de-a fi a poeziei. Acţiunea ei era înfăţişată oarecum ca fiind magică, un fel de vrăjitorie, vorbind pozitiv oamenilor despre ceea ce nu este: şi tocmai prin acest mijloc ea bucură, consolează, fericeşte pe muritori.

Artele frumoase procedează la fel ca şi poezia. Unul dintre discipolii lui Gorgias scria că în pictură se petrec lucrurile ca şi-n tragedie: „e cu-atât mai preţuit un artist cu cât ne induce mai bine în eroare”. Tot aşa era interpretată muzica: Polybius menţiona pe un oarecare Eforos, care exprima ideea (nedemnă, judeca Polybios) cum că „muzica a fost dăruită oamenilor ca să-i amăgească şi să-i vrăjească”.

După această teorie, apărută chiar la începuturile civilizaţiei europene, misiunea artei n-a fost adevărul, ci dimpotrivă inducerea în eroare, amăgirea şi falsul.

Aproape concomitent apare o altă teorie, diametral opusă, formulată de Socrate, definind arta ca redare sau imitare a realităţii, de vreme ce ţelul artei e adevărul. Socrate îşi lua exemplele din plastică, însă concepţia lui se putea aplica în măsură egală şi la poezie. Această concepţie, acceptată de Platon, a devenit timp de două milenii o axiomă a teoriei artei, datorită autorităţii acestui filosof, care – urmat fiind de către Aristotel şi de alţii, nu prea numeroşi – definea poezia şi plastica drept arte „de imitaţie”, adică arte ce redau exact realitatea şi tind către adevăr. Adevărul, înţeles ca o concordanţă cu realitatea, era recunoscut ca trăsătura caracteristică a arte şi intra în definiţia ei însăşi.

Dar problema nu era de loc simplă. Anticii îşi dădeau seama că noi, chiar dacă nu tindem să

419 schimbăm conştient realitatea, o schimbăm fără să vrem, ochii noştri schimbă, deformează ceea ce văd.

Într-un fel vedem pe un om de-aproape, într-alt fel de departe, altfel în lumina soarelui, altfel la umbră şi totuşi el nu poate fi în acelaşi timp într-un fel şi în altul. Se năştea deci întrebarea, cum trebuie ca pictorul şi sculptorul să-l reprezinte pe om – cum este el sau cum îl văd ei? Scenografii şi skiagrafii (pictorii iluzionişti) greci pictau aşa cum vedeau, convinşi că acesta e modul adecvat al reprezentării veridice a lucrurilor. Filosofii timpului, Democrit şi Anaxagoras, studiau legile perspectivei, conform cărora noi deformăm obiectele văzute: ei considerau că aceleaşi legi trebuie aplicate şi-n artă. Pe câtă vreme Platon nu considera adevărul tot aşa, căci pentru el orice deformaţie, chiar conformă legilor opticii, constituia un fals. Platon distingea două genuri de pictură: „ei kastică”, re-producând cu fidelitate formele lucrurilor şi „fantastică”, reproducându-le sub aspecte deformate – şi numai primul gen era socotit de el ca „veridic”.

Folosind terminologia mai nouă, se poate spune că în artă există două adevăruri: obiectiv şi subiectiv. Platon îl admitea în exclusivitate pe primul, – concepţie ce a găsit mulţi adepţi, dăinuind timp de veacuri în artă, dar mai ales în teoria artei.

Dar situaţia era încă mai complicată, căci există două moduri de a înţelege adevărul obiectiv: modul individual şi cel general. Primul îl călăuzea pe artist în direcţia reprezentării obiectelor aşa cum sunt, fără să se omită nicio trăsătură, fie ea oricât de întâmplătoare şi fugitivă. Iar celălalt preconiza înlăturarea nu numai a reacţiei subiective a spectatorului şi a tot ce există în obiecte întâmplător, trecător, tot ce e supus schimbării – şi să se păstreze doar ceea ce e esenţial, general, necesar. Astfel înţeles, adevărul era un adevăr „esenţial”, „general”, „ideal”. Iată ceea ce Platon cerea din partea artistului, cu totul altceva decât ceea ce majoritatea esteticienilor

contemporani înţeleg prin „adevăr”. Şi din vremea lui Platon a rămas această echivocitate în materie de adevăr artistic, căci părerea lui a continuat să aibă partizani entuziaşti şi-n timpuri mai noi. Cu deosebire poetica clasică a secolului al XVII-lea numea „veridică” opera ce dădea expresie „principiilor generale ale existenţei” şi reprezenta obiectele aşa „cum trebuie să fie”.

Artiştilor şi teoreticienilor li se mai punea o întrebare. Dacă arta trebuie să redea perfect adevărul, atunci cum va atinge acest ţel? Majoritatea celor vechi era convinsă că trebuie, pur şi simplu, „să se imite” realitatea. Dar faptul nu era foarte evident; căci se putea afirma, cum a făcut-o Fi-lostratos, că imaginaţia posedă posibilităţi mai mari decât imitaţia. „Ea e mai înţeleaptă decât imitaţia – scria el în viaţa lui Apollonius din Tyană (*Vita Apoll.*, VI. 19) – şi nu se rezumă la ceea ce vede”. Gândirea occidentală avea să caute dezlegarea acestei probleme într-o măsură mai moderată. Cerând din partea artei adevărul, postulând respectarea procedeelor imitării, recomanda deopotrivă folosirea imaginaţiei şi a forţei de creaţie. În schimb, din Orient veneau concepţii extremiste, gata să sacrifice arta însăşi pentru a nu fi alterat adevărul. După filosoful iudeu Filon din Alexandria, „Moise a condamnat artele picturii şi sculpturii, fiindcă ele alterează adevărul prin minciună”, iar mai târziu, filosoful arab Averrhoes scria (*Determinatio în Poetria Aristotelis*, Precizare la *Poetica* lui Aristotel, ed. din 1491), că „nu-i permis poetului să înfăţişeze lucrurile cu ajutorul închipuirilor mincinoase şi întâmplătoare, el trebuie să grăiască despre lucruri aşa cum sunt ori cum ar putea fi”. Şi un filosof şi celălalt au avut o influenţă intens răspândită asupra gândirii occidentale nu numai medievale, dar şi renascentiste.

Contrarul adevărului e falsul, fie că e comis cu bună

ştiinţă sau fără voie. În artă e comis cu bună ştiinţă şi-atunci nu e altceva decât minciună. Deci, tot ceea ce în artă nu e adevăr, a fost nu o dată considerat, drept, minciună-Anticii reproşau arareori o, elgi [pl5 g-y arţiştajţir plas

„G. DIM”.

tici că mint, reproşul acesta s-a exprimat mai ales în Evul mediu şi Renaştere. Pentru Dante, poezia era o „frumoasă minciună”, formulă contra căreia protesta Boccaccio, mult mai modern decât primul (*Genealogia*, XIV, *13*): poeţii nu sunt mincinoşi, căci minciuna e înşelătorie şi născocirile poeţilor nu înşală, scopul lor e cu totul altul decât inducerea în eroare. Dante însuşi (*De vulg. el.* Despre vorbirea populară, ÎI *k*) a folosit un termen propriu, definind poezia ca o „fictio rhetorica în musica composita” – ea nu e nici eroare, nici minciună, nici înşelătorie, ci *invenţie*, *ficţiune* retorică. Nu era de altfel nevoie să se inventeze o formulă, o expresie, o noţiune, o dierenţiere – acestea erau cunoscute demult. Deja Isidor din Sevilla distingea „*falsum*” de „*fic-tumu*, ceea ce era fals de ceea ce era fictiv. În artă se confruntă nu adevărul şi minciuna, adevărul şi falsu, ci adevărul şi ficţiunea. Dar majoritatea teoreticienilor medievali şi renascentişti nu-şi mai aminteau toate acestea şi în continuare arta punea faţă-n faţă adevărul şi falsul.

B. *Aristotel şi Augustin*. În vremea aceasta, încă din secolul al IV î.e.n., filosofia beneficia de o teorie mai exactă în ceea ce priveşte raportul dintre artă şi adevăr: era teoria lui Aristotel. Acesta scrisese mai cu seamă în tratatul său de logică (*De interpr.*, 17 *r2*) că, printre frazele rostite de noi, există şi unele care nu sunt judecăţi, prin urmare nu sunt *nici adevărate*, *nici false*. Şi tocmai frazele ce compun poezia sunt de genul acesta: nici false, nici adevărate. Poeţii – continuă Aristotel – scriind despre

lucruri inexistente şi imposibile, pot comite erori din punctul de vedere al logicii – şi cu toate acestea au dreptate. Ceea ce înseamnă că arta n-are nimic comun nici cu adevărul, nici cu falsul. Aceste noţiuni aparţin domeniului cunoaşterii, nu celui al creaţiei. Aristotel scria acestea despre poezie, însă prin forţa lucrurilor, aceste concluzii se aplică şi artelor vizuale.

Concepţia lui a fost totuşi dată uitării şi timp de multe veacuri tratatele de poetică şi de artă continuau să susţină că dacă aserţiunile poeţilor nu sunt conforme adevărului, atunci ele constituie falsuri şi minciuni. Deşi au fost şi aici excepţii – de pildă, Sir Philip Sidney, fiind întru totul de acord cu Stagiritul, scria, întru apărarea (*The Defence of Poesie*, 1594, p. 53) că „ea doar plăsmuieşte, niciodată nu înşală; dintre toţi cei ce scriu sub soare, poetul e cel mai puţin mincinos […] căci nimic nu afirmă, deci niciodată nu minte”. În perioada elenismului, următoare lui Aristotel, din nou s-a cerut adevărul în artă şi mai ales în poezie. Îndeosebi, l-au cerut filosofii. Epicur îl cerea, dar nu-l găsea, drept care osândea poezia. Stoicii găseau în ea adevărul, dar cu ajutorul unui demers artificial, adică aplicând metoda alegoriei, fiind foarte radicali în aserţiunile lor. Ei afirmau că poezia e mai capabilă decât filosofia ca să cunoască adevărul, mai ales când e vorba de lucrurile divine.

Astfel, stoicii cereau poeziei, nu numai adevărul, ci chiar un adevăr categoric. Însă a existat în timpul elenismului încă un curent: Lucian era convins că arta, având alte misiuni decât ştiinţa, se supune unei singure legi – voinţa poetului. Iar la Demetrios, problema adevărului trecea pe planul secund: în artă nu-i important despre *ce* se vorbeşte, ci numai *cum* se vorbeşte; deci, h e îngăduit să spună atât adevărul cât şi falsul. Printre scriitorii creştini timpurii, unii osândeau cât se poate de

aspru falsul şi plăsmuirea în literatură, în special Tertullian; pe câtă vreme Lactantius, ca şi alţii, luase apărarea ficţiunii. Cât despre Augustin, el a formulat o concepţie proprie, în substanţă similară poate cu aceea a Sta-giritului: acesta afirmase că arta e *dincolo de adevăr şi de fals*, Augustin – că arta *nu poate fi veridică*.

Esteticienii mai vechi îşi puseseră întrebarea:

oare arta *trebuie* să tindă către adevăr, însă nu întrebau dacă *ea poate* să-l atingă. Augustin fă

423 cea o separaţie între aceste două fapte, „a voi să fii fals şi a nu putea să fii veridic". (*Soliloquia*, ÎI 10.18J: „*falsum esse celle – venim esse non posseu*; un lucru e să urmăreşti a spune ceva fals şi altceva e să nu poţi atinge adevărul. Arta îşi propune drept ţel adevărul, însă – ţelul acesta este el cumva realizabil? Augustin a fost desigur primul care şi-a dat seama de greutăţile, pe care le atrage după sine tendinţa către adevăr în artă şi desigur primul care a înţeles că arta, pentru a fi veridică, trebuie să fie şi falsă în acelaşi timp. El alesese un exemplu din domeniul teatrului: actorul Roscius – scrie el – jucându-l pe Priam, e un autentic actor, însă pentru a fi aşa ceva trebuie să fie un fals Priam. Această extraordinară (*mirabile*) interdependenţă între adevăr şi fals apare de asemenea, după opinia lui Augustin, şi-n arte: „Cum oare un tablou, înfăţişând un cal, ar putea fi veridic, dacă animalul pictat pe el n-ar fi un cal fals?"

Aceste dubii asupra adevărului în artă s-au menţinut în Evul mediu, ceea ce transpare şi în denumiri. Poetul a fost numit „*auctor*", adică acela care măreşte, sporeşte, adaugă (de unde substantivul „autor" de astăzi) sau „*fictor*", creator de ficţiuni, deoarece pe cele false le arată drept veridice „pro veris falsa", după formula lui Konrad din Hirschau. Totuşi acele timpuri sperau să dobândească adevărul din partea poeziei – salvată probabil de către

stoici, care foloseau o interpretare metaforică, *sensus allegoricus*, interpretare aplicată poeziei, căci plastica era privită rareori din punctul de vedere al adevărului. Cu toate acestea, Alain de Lille scria (*Anticlaudianus*, I *k*) despre „miracolul picturii", care transformă umbrele obiectelor în realitate, şi toate plăsmuirile în adevăr. O atare frază era ca o răsturnare a spuselor lui Konrad. De altfel, „transformarea în adevăr" era cu totul altceva decât reprezentarea adevărului, Neîncrederea faţă de adevărul poetic a stăruit încă la Dante: „*bella mensogna*", „frumoasă minciună" scria el despre poezie.

Oamenii Renaşterii au meditat mai îndelungat asupra adevărului artei, fiind mai puternic con424

vinşi că arta e capabilă să sesizeze adevărul. Exponenţii clasici ai acestei convingeri au fost Leonardo şi Dürer. Desigur, o excepţie reprezenta Castelvetro, când afirma (către finele Renaşterii, la 1570) că „adevărul [trebuie] lăsat pe seama filosofilor".

C. *Diversele adevăruri*. Despre adevăr în artă s-a scris mult în epoca Barocului şi în aceea a academismului. Chintesenţa concepţiilor de pe vremea aceea a fost exprimată de către Roger de Piles în al său *Cours de peinture par principes*, scris în secolul al XVII-lea şi publicat la 1708. Pentru el, adevărul era lucrul cel mai important în artă, cel care atrage mai mult pe cititor şi spectator. Operând cu materialele oferite de pictură, el distingea două genuri de adevăr: adevărul simplu – numit de el „primul", rezidind în fidela imitare a naturii, dând chiar iluzia totală a ceea ce reprezintă – şi adevărul „secund", ideal, ce rezidă în căutarea perfecţiunilor ce nu se găsesc în realitate, însă pe care artistul le poate culege din diverse obiecte. În acest adevăr ideal îşi află locul bogăţia de idei, frumuseţea exprimării, eleganţa contururilor. Acest adevăr e la fel de real ca şi primul,

fiindcă nu născoceşte nimic, ci culege, adună – şi e mai desăvârşit decât cel dintâi. Totuşi acesta, primul, constituie fundamentul celuilalt, îi conferă savoare şi viaţă. Adevărul ideal e un adevăr uimitor, căci aşa cum judeca Roger de Piles (v. mai sus) „fiecărui obiect în parte, el îi adaugă ceea ce obiectul în cauză nu are, însă ar putea să aibă".

E cert că în acest caz s-a transformat sensul iniţial, de bază, al expresiei de „adevăr". Transformarea aceasta nu s-a produs brusc: mult mai de timpuriu Michelangelo (apud Francisco da Hol-landa) spusese: „E un obicei, să se picteze lucruri care *n-au existat niciodată* şi posibilitatea aceasta e rezonabilă şi *conformă adevărului*. Dacă un mare pictor creează o operă, care ne apare ca falsă 425 şi artificială, acest *fals este adevărat*".

În jurul anilor 1700, noţiunea de adevăr a căpătat un alt înţeles. Pe de-o parte a devenit atât de largă încât ajunsese să cuprindă generalizarea şi idealizarea, după cum se vede clar la Roger de Piles, pe de altă, în materie de literatură şi artă, noţiunea de adevăr cuprindea şi *metafora*. Tezauro în al său *Canocchiale Aristotelico* (1654, p. 74) definea metafora ca „imitaţie poetică". Bouhours (*La maniere de bien pens ei*, 1687, p. 16 scria că „figura de stil nu e un fals, metafora îşi are adevărul său precum şi ficţiunea poetică". G.B. Vico (*De noştri tempore studiorum ratione*, Despre principiul studiilor din vremea noastră, 1709, p. 63) în metaforizarea adevărului poetic vedea o mai desăvârşită formă a adevărului. „Poeţii rostesc un neadevăr, pentru a fi mai veridici într-un anumit sens".

Aceasta nu i-a împiedicat pe scriitorii secolului al XVIII-lea să fie conştienţi că adevărul poetic nu e adevărul în sensul său strict. Diderot scria chiar (*Salon*, 1757, XI, p. 165 j că „în fiece producţie poetică există totdeauna un pic de neadevăr (*un peu de mensonge*) *u*, fără să i-o ia poeziei

în nume de rău. Iar Burke socotea că „orice artă mare e mare prin faptul că amăgeşte” (*all art is great as it deceives*). Nu încape îndoială: denumirea adevărului a fost mai durabilă şi mai unitară, decât noţiunea lui. Şi merită să enumerăm mai jos principalele variante ale acesteia:

1. Adevărul în strictul înţeles dat de logicieni, anume ca *adaequatio intellectus et rei*, adică potrivirea dintre sens şi obiect, poate avea o aplicare numai în estetica literaturii (încă de pe vremea lui Solon sau Pindar se văzuse că şi-n această zonă îngustă, adevărul există într-o măsură foarte redusă).

2. Într-un sens mai larg, adevărul însemna cam tot atâta cât şi redarea realităţii indiferent sub ce aspect: afirmaţii verbale, tablouri, sculpturi, deci neavând aplicare în muzică şi arhitectură, ci numai în pictură şi sculptură, pe lângă literatură, înţelesul era larg şi vag, după cum se vede în aserţiunile lui Michelangelo sau R. de Piles.

(Se mai cuvine să adăugăm că în tratatele despre artă, prin „adevăr” se înţelegea nu numai reproducerea fidelă a realităţii, dar şi realitatea însăşi. Se spunea: cutare roman prezintă întâmplări adevărate, veridice, cutare tablou e plin de adevăr). 3. În secolul luminilor, expresia „adevăr” apare adesea în tratatele despre artă într-un cu totul alt sens, mai degrabă în unul figurat, aplicat fiind şi în artele ce nu imitau natura. Tratatul lui Jacques François Blondei despre arhitectură (*Cours d’architecture civile*, 177*1 – 1771*) ne poate servi drept exemplu. El scrie astfel: „Se spune în mod figurat: «această arhitectură e veridică», avându-se în vedere [acea construcţie] care păstrează în toate părţile sale stilul care îi e propriu fără a i se amesteca un altul, posedând numai ornamente absolut necesare, evitând varietatea nepotrivită, dând prioritate simetriei şi regularităţii; într-un cuvânt arhitectura veridică e aceea care place ochilor, fiind conformă ideii pe

care ne-o facem despre acest gen de clădire”. Blondei arată, deci, că prin adevăr înţelege unitatea de stil, sobrietatea în podoabe şi regularitatea. O atare concepţie despre adevăr nu e nici clară, nici univocă; ea defineşte adevărul la modul figurat, aşa cum însuşi Blondei o recunoaşte. Concepţia lui nu posedă prea multe puncte comune cu noţiunea ce defineşte adevărul în artă ca reproducere fidelă a realităţii, îndepărtându-se şi de alte noţiuni despre adevăr, aşa cum apar ele în dicţionare. Acest scriitor din veacul luminilor înţelegea prin arhitectură „veridică” pur şi simplu pe-aceea care i se părea lui excelentă.

4. În timpurile mai noi, s-au mai exprimat şi alte concepţii despre adevăr. „Adevărat” însemna de data aceasta autentic: se zicea „un Rembrandt autentic”, adică o pânză care nu era nici copie, nici fals. Oare un atare sens să denote o condiţie a trăirii estetice? E o problemă gravă, însă de zonă mai redusă decât problema adevărului în sensul aristotelic sau în acel al lui 427 Roger de Piles.

5. În teoria artei de la răsucea secolelor al XIX-lea şi al XX-lea, expresia „adevărul în artă” a primit alte noi accepţiuni. La unii autori, ca Maurice Denis, „adevărul” operei de artă însemna acelaşi lucru ca şi *concordanţa cu ţelul şi mijloacele ei*. Alţi autori înţelegeau prin adevăr *sinceritatea* – orice operă de artă e veridică, atunci când ea exprimă ceea ce artistul a simţit şi-a gândit cu adevărat. Erau două noţiuni de mare importanţă, însă foarte deosebite de concepţia tradiţională a adevărului. Ele nu mai erau elaborate de filosofi, nu mai aparţineau nici vorbirii curente, erau izvorâte din gândirea artiştilor şi esteticienilor.

Roman Ingarden, critic original şi totodată estetician reprezentativ al timpurilor noastre, analizând noţiunea de „adevăr” artistic, i-a descoperit o sumă de semnificaţii.

Adevărul e înţeles de el ca: a) o corespondenţă între obiectul prezentat şi realitate; b) redare izbutită a ideii artistului; c) sinceritate; d) consecvenţă a vieţii interioare. Această mulţime de sensuri se poate reduce la trei semnificaţii: concordanţă cu realitatea, cu gândirea creatorului şi cu conţinutul lăunti", ntim al lucrării, se reduce adică la punctele 1 şi 5 din enumerarea de mai sus.

Luând lucrurile la modul cel mai gene. ui, cei-cepţia adevărului în artă în decursul secolelor se deplasează de la concordanţa între obicei t şi realitate la concordanţa cu intenţia creatoru ui.

D. *Raportul dintre adevăr şi frumos*. Pe vremea când era un corolar faptul că arta trebuie să prezinte adevărul, era necesar să se explice de ce totuşi arta s-a depărtat de adevăr. Scriitorii antici explicau prin aceea că arta lucrează pentru a da oamenilor *iluzia* despre ceva mai bun, mai frumos, mai atrăgător decât adevărul, Iar cei moderni – ca să *facă* lucruri *mai frumoase* decât există cu adevărat. Prin urmare, dacă frumosul şi adevărul nu se exclud reciproc (ca iluzia şi adevărul), raportul dintre ele a putut fi şi-a fost înţeles în diverse moduri.

1) Adevărul e condiţia indispensabilă a frumosului, deşi nu o condiţie suficientă. E concepţia clasică, apărută de timpuriu şi exprimată lămurit de Platon.

2) Opinia contrară s-a iv. t tot în antichitate: adevărul nu e o condiţie a frumosului, nici suficientă, nici indispensabilă. Aşa susţine Cicero, argumentând că dacă adea arul ar fi suficient, arta ar deveni inutilă.

3) Concepţia medievală proceda în alt mod la apropierea dintre frumos şi adevăr – ele sunt rezultatul aceleiaşi orânduieli a lucrului, cu observaţia că adevărul, «veritas» e „*relata ad interius*", „redat dinlăuntrul său", iar frumosul „ad exte-rius" e redat după aspectul exterior, cum scrie autorul lucrării *Summae Alexandri*. Cu alte

cuvinte se făcea distincţia netă între aparenţă şi esenţă.

4) În timpurile mai noi, adevărul nu mai e considerat ca o condiţie indispensabilă a frumosului, dar el constituie mijlocul cel mai sigur pentru realizarea acestuia. Astfel opina cel mai influent teoretician al artei în Renaştere, L.R. Alberti.

5) Iată o părere mai circumspectă. Adevărul serveşte frumosului, dar tot aşa de bine îi serveşte opusul adevărului, ficţiunea – părere nu o dată întâlnită la teoreticienii de mai târziu ai Renaşterii. E.S. Piccolomini scria (*Opera*, Rasei, 1517, p. 646): *„Îl dire vero o îi falso e cosa al poeta accidentale11*. Iar autorul unui alt tratat de poetică renascentist, Vida, afirmă că poetul are dreptul să adauge adevărului ficţiunea (*ficta addere veris*).

6) Pe vremea Rarocului şi a neoclasicismului a predominat în schimb o atitudine radicală, chiar mai radicală decât cea clasică: Adevărul e o condiţie suficientă pentru frumos şi chiar se identifică cu el. Roileau scria: „Rien n'est beau que

— Nu e un lucru esenţial dacă poetul spune ceva adevărat sau fals, (n.tr.)

le vrai", iar Shaftesbury: „*Allbeauty is truth*" – orice frumuseţe e un adevăr.

7) Trecerea de la clasicism la romantism s-a produs în mod brusc, radical; tipică pentru această trecere a fost concepţia conform căreia ficţiunea nu numai că serveşte frumosului, dar îi este mai folositoare decât adevărul, care cel mai adesea e urât şi rău. În viaţă nu poţi închide ochii la adevăr, în artă se poate zbura „pe tărâmul paradiziac al amăgirii", cum am spune, para-frazându-l pe Mickiewicz.

8) În idealismul filosofic, în curentul mesianic, în ciuda unei aparente apropieri de romantism, atitudinea faţă de adevăr s-a schimbat. Filosofii pretindeau că adevărul e suficient pentru a procura frumosul şi chiar că

el e frumosul însuşi. Căci ei aveau în minte nu crudul adevăr al vieţii, ci o splendidă idee despre adevăr. Însuşi Hegel scria că „vocaţia artei constă în evidenţierea adevărului" şi că sfera adevărului divin „înfăţişată artistic, pentru văz şi sentiment, constituie punctul central al întregii lumi a artei". La fel scriau şi gânditorii polonezi din acea vreme: Libelt: „Artele frumoase [...] vor înfăţişa adevărul, nu un adevăr izolat, artificial, golit de substanţă, ci adevărul învăluit într-o formă corespunzătoare, conceput ca un ideal". Alţii se exprimau încă mai categoric, ca Trentowski în Pant*eon: „F*rumuseţea e o formă a adevărului. Cu cât e mai mult adevăr, cu-atât e mai multă frumuseţe", iar Krasihski: „Frumuseţea esenţială, fie pe pânză, în marmoră sau în poezie, nu-i altceva decât chipul exterior al adevărului". Până şi Brodzihski spune în prima Scri*soare despre literatură polonă: „O*are nu orice frumos e un adevăr şi nu orice adevăr e frumos şi nu orice frumuseţe e aşa cum e, tocmai fiindcă e veridică?"

9) în timpurile mai apropiate de noi, părerea despre raportul dintre adevăr şi frumos a fost pluralistă şi mai moderată, fiind poate condiţionată de alte fapte, ca de pildă: unele obiecte sunt frumoase şi constituie o sursă de sentimente proprii perceperii obiectelor reale, adevărate, cunoscute; altele, dimpotrivă, sunt frumoase fiindcă nu sunt reale şi trezesc sentimentele plăcute pe care le suscită în mod egal realitatea şi tot ceea ce se ridică mai presus de realitate.

Divergenţele n-au lipsit nici în secolul mostru. Ne rezumăm tot la exemplele poloneze: J. Conrad, în prefaţa unuia dintre romanele sale, scria: „Artistul, ca şi savantul sau filosoful, caută adevărul şi-l evocă". La fel St. Brzozowski în *Cultura şi viaţa*: „Cee frumosul? În zadar am încerca o altă definiţie decât căutarea plină de iubire a adevărului". Dar Leopod Staff pune în gura porsonajului ce

întruchipează adevărul aceste cuvinte: „c’.ne merge după mine, părăseşte frumuseţea”.

Părerile despre raportul dintre artă, frumos şi adevăr nu au păşit pe o cale monoliniară, ci pornind de la o extremitate către alta, au tins, totuşi, către măsură şi moderaţie.

43* * Renumit liric polonez (1878 – 1957, n. trad.).

11

TRĂIREA ESTETICĂ: ISTORIA NOŢIUNII

There is no unique emotion which we can labei the desihelic emotion

(Nu există nici o singură emoţie căreia să-i putem aplica epitetul de estetică)

C.W. VALENTINE, The experimental Psychology of Beauty.

I. Istoria antică

În ultimul secol, aproape majoritatea lucrărilor despre artă au avut un caracter psihologic, fiind axate pe sentimentele născute de către frumos şi artă, adică pe trăirea estetică, pe experienţa şi pe cunoaşterea intimă a artei. Întrebarea este următoarea; care sunt proprietăţile, demersurile şi factorii componenţi ce impun atitudinii psihice o asemenea trăire? Se părea că în aceasta consta problema esenţială a esteticii, iar toate celelalte erau privite ca superficiale şi neştiinţifice.

Cercetătorii din veacul trecut îşi imaginau că sunt novatori, că ei au fost iniţiatorii esteticii psihologice. O asemenea convingere era şi ea o exagerare: încă din trecutul îndepărtat unii scriitori îşi spuseseră părerea pe tema psihologiei frumosului şi artei. Ei n-au fost numeroşi, ce-i drept. Tematica devenită astăzi generală era pe vremuri foarte rar luată în consideraţie, parţial şi din motivul că ea părea peste măsură de simplă: frumosul există pe lume ca să fie privit, totul e să ai ochi să-l vezi.

Sau mai lămurit: trebuie să ai capacitatea de a observa frumosul şi să-ţi asumi în faţa lui o atitudine proprie.

Opinii asupra trăirii estetice se găsesc începând chiar de la Pitagora. Un text al său, păstrat de Diogenes Laertius (*Vitae*, VIII. *i*) sună precum urmează: „Viaţa e ca un joc: unii o parcurg ca nişte combatanţi, alţii ca neguţători, iar cei mai buni – ca *spectatori*”. Se poate presupune că prin spectatori, vechiul elin înţelege pe cei ce adoptă o atitudine estetică şi că el identifică o atare atitudine cu aceea a spectatorului. Acest text, părând să iniţieze istoria noţiunii de trăire estetică, poate servi ca *motto* al observaţiilor noastre de ordin istoric.

A. *Cognitio aesthetica*. Pe vremuri, chiar cei ce se interesau de trăirile estetice nu le numeau aşa, denumirea aceasta e tardivă şi încă mult mai tardivă decât noţiunea. Iată un exemplu clasic al faptului că istoria noţiunilor nu coincide cu istoria denumirilor.

Adjectivul „estetic” e, vădit, de origine grecească. Grecii se foloseau de termenul „*aisthesis*”, desemnând impresiile senzoriale şi apărând concomitent cu „noesis”, ce desemna cugetarea, ambii termeni fiind folosiţi, şi ca adjective: „*aisthetikos*” şi „*noetikos*”. În latină, mai ales în cea medievală, acestor expresii le corespundeau *sensatio* şi *intellectiis*, simţire şi înţelegere, *senzitivus* şi *intellectivus*, iar *senzitivus* uneori coincidea cu *desthetic-us*, luat din greacă. Toţi aceşti termeni fuseseră folosiţi în filosofia antică şi medievală, însă, atunci se vorbea despre frumos, artă şi trăiri legate de acestea, cuvântul „estetic” nu era utilizat. Această situaţie a dăinuit îndelung, până către secolul al XVIII-lea.

La mijlocul acestui secol, în Germania, un filosof din şcoala lui Leibniz şi Wolff, Alexander Baumgarten (*Aesthetica*, 1750J, păstrând vechea demarcaţie între cunoaşterea intelectuală şi cea senzorială, *cognitio*

inteltectiva şi *senzitiva*, a dat totuşi o interpretare nouă, surprinzătoare: anume – pe cea de-a doua a identificat-o cu *cognitio* a frumosului, iar capitolul din filosofie consacrat cunoaşterii noţiunii de frumos l-a intitulat, inspirându-se şi din greacă şi din latină, *cognitio aesthetica* sau pe scurt, *aesthetica*. Atunci au intrat din latina mai nouă, ştiinţifică, substantivul „estetică" şi adjectivul „estetic", în limbile moderne.

Aceste denumiri au fost acceptate, deşi nu de îndată şi nu integral; mai întâi la germani şi iniţial numai în şcoala lui Wolff – alte şcoli filosofice le socoteau drept barbarisme. Kant, care cunoştea foarte bine scrierile lui Baumgarten, la început i-a ignorat vocabularul (*Critica raţiunii pure*), dar până la sfârşit i l-a acceptat (*Critica puterii de judecare*). Aceasta a constituit un moment de cotitură. La începutul secolului trecut, Herbart şi Hegel utilizaseră cuvântul „estetică" până şi ca titlu la lucrările lor. Şi estetica a devenit astfel domeniul unei importante discipline filosofice, a treia după logică şi etică, constituind împreună cu ele sistemul filosofiei.

Odată cu substantivul s-a generalizat şi adjectivul. Filosofii au început a numi „estetice" stările sufleteşti, trăirile, sentimentele încercate sub acţiunea frumosului şi artei, care până atunci n-aveau nicio denumire. Fără această denumire se descurcaseră – fapt vrednic de mirare – nu numai Platon şi Aristotel, Scotus Eriugena şi Toma din Aquino, dar şi esteticienii francezi, englezi, foarte avansaţi, foarte moderni, din secolul luminilor. Trăirea „estetică" a fost o denumire tardivă, aplicată unor fenomene discutate de cel puţin două milenii – numire cu atât mai curioasă cu cât în etimologia ei nu găsim nici termenul de artă, nici de frumos, nici de plăcere. Iniţial, chiar în veacul trecut, a fost utilizată cu un fel de neîncredere; până şi Heine (*Buch der Lieder*, 1827) în noţiunea de estetică, includea

artificiul şi exagerarea; dar faza aceasta a trecut repede.

Trăirea, care în secolul al XVIII-lea căpătase epitetul de estetică, în cele precedente se numise cel mai adesea foarte simplu: observarea frumosului. Şi astăzi de fapt există convingerea generală că trăirea frumosului e unul şi acelaşi lucru cu trăirea estetică şi că – dorind să definim trăirea estetică, e suficient să spunem: e o trăire a frumosului. Adevărul e că, de când s-a făurit noţiunea pe trăire „estetică", savanţii nu s-au mai îngrijit să-i acorde o definiţie, ci s-au preocupat numai de partea ei teoretică; adică, ei gândeau că e lesne să recunoşti noţiunea, dar e greu să precizezi în ce constau esenţa şi particularităţile ei.

Dar definiţia trăirii estetice nu e atât de simplă: esteticienii au diferenţiat proprietăţile înrudite cu frumosul, însă deosebite de el, precum sublimul, pitorescul, graţia, suflul tragic, nota comică – şi le-au alăturat trăirilor estetice. Tot aşa, sfera noţiunii de „trăire estetică" e diferită de „trăirea frumosului" *stricto sensu* – şi cu atât mai mult de „trăire a fenomenului artistic". Din cele trei mari noţiuni ale esteticii – frumosul, arta, trăirea estetică sau (în forma adjectivată) trăirea a ceea ce e frumos, artistic, estetic – fiecare îşi are sfera ei deosebită.

B. *Concentrarea*. Această veche formulare pitagoreică despre trăirea estetică n-a fost întâmplătoare: ea corespundea unei opinii ce părea firească: trăirea frumosului e, simplu, contemplarea lui. Noţiunea grecească a perceperii şi contemplării (gr. *thea*) era foarte largă: ea cuprindea şi atitudinea privitorului, care studiază un obiect, cât şi a aceluia care, pur şi simplu, îl priveşte. Gândirea lui Pitagora se mai poate formula şi astfel: ca să vezi frumosul (în natură sau în artă) trebuie să-ţi concentrezi privirea asupra lui.

Această idee a cuprins foarte de timpuriu şi

concentrarea auditivă fiindcă şi auzul e un instrument de percepere a frumosului. Dacă pentru a sesiza frumuseţea unei privelişti, trebuie să-ţi concentrezi privirea, în mod analog, pentru a sesiza frumuseţea unei melodii, trebuie să-ţi concentrezi asupra ei auzul şi atenţia. O atare concepţie – anume că perceperea, că observarea frumosului rezidă în concentrarea unui simţ – era corespunzătoare modului de-a judeca al grecilor şi ajunge să formeze punctul de plecare al esteticii lor. Ei i-au găsit o exprimare simplistă: cunoaşterea frumosului e datorată *simţurilor*, ochii percep simetria, urechile – armonia. Dar cum stau lucrurile *35 cu frumuseţea unei poezii? Ei credeau că şi aceasta e sesizată graţie auzului: în materie de poezie – cum avea să scrie mai târziu Quintilian – cei mai buni judecători sunt urechile, „*optime judi-cant aures*”. Condiţia era totuşi ca urechea să fi fost „exersată”, după cum prevenea Diogenes din Babilon (la Filodemos, *De musica*, – Despre Muzică, 11J.

G. *Încântarea*. Această primă opinie, având la bază criteriul „încântării”, a identificat trăirile estetice cu anumite percepţii ale privitorului sau ascultătorului; ea apăruse demult în Grecia şi a fost categoric formulată de către Aristotel, dar nu în *Poetica* sa, ci în scrierile sale de caracter etic. Fiind oarecum ascunsă în acele scrieri, teoria trăirii estetice n-a fost luată în consideraţie de către istorici, cu atât mai mult cu cât ea e dezvoltată în mai puţin citita *Etică Eudemeică* (1230 b 31 h). Ce-i drept, Aristotel nu foloseşte numirea de trăire „estetică”, însă descrie întocmai ceea ce numim noi prin aceasta.

Teoria lui Aristotel e complexă, în ea se pot găsi cel puţin şase trăsături caracteristice ale trăirii pe care noi o considerăm ca reprezentând „atitudinea privitorului”.

1) Aceasta constă, spune Stagiritul, în trăirea unei plăceri intense, ce ia naştere din privire şi ascultare – o

plăcere atât de intensă, încât omul nu se poate smulge din ea.

2) o asemenea trăire duce la o anihilare a voinţei în aşa măsură încât omul devine „la fel cu cei vrăjiţi de sirene”, e ca şi „fără voinţă”.

3) Trăirea aceasta posedă o gradaţie a tensiunii, poate fi adesea „nemăsurată”, însă spre deosebire de alte plăceri, a căror lipsă de măsură e de obicei condamnată ca o pornire dereglată, nimeni nu condamnă lipsa de măsură a unei atare trăiri.

4) Aceasta e proprie omului şi numai lui; alte fiinţe vii îşi au desigur plăcerile lor, însă şi le iau din simţul gustului, simţul pipăitului, al atingerii concrete, mult mai puţin decât din văz sau din perceperea unei armonii auditive.

5) Această trăire provine din simţuri, însă nu e dependentă de acuitatea lor; căci animalele au simţuri mai ascuţite decât ale omului şi totuşi nu trăiesc asemenea plăceri.

6) Plăcerea de acest gen provine din *înseşi impresiile* omului (şi nu din aceea ce astăzi se numeşte asociere); fapt e că omul se poate delecta fie cu impresiile înseşi, fie cu ceea ce se asociază cu ele, cu amintirile lor sau cu ceea ce îi prevesteşte o asemenea plăcere, de pildă: mireasma unor mâncăruri şi băuturi ne prevesteşte apropiata plăcere a mâncării şi băutului, pe câtă vreme privitul şi auzitul ne bucură prin ele înşile. Plăcerea mâncării şi băutului e fundamentată biologic; Aristotel opune acestor plăceri de ordin biologic pe-ace-lea pe care – ce-i drept – nu le numeşte estetice (trebuiau să mai treacă două mii de ani, pentru ca acest termen grecesc să capete înţelesul de astăzi), însă prin descrierea sa el arată că avea în vedere tocmai ceea ce noi numim astfel. Vedea, prin urmare, în ce consta caracterul divers al trăirilor estetice.

D. „Orfea”. O altă teorie despre aceste trăiri fusese formulată încă mai înainte de Aristotel în filosofia greacă şi anume la Platon. Estetica lui tindea către teoria frumosului însuşi, totuşi această teorie era mediată de către aceea a tr*ăirilor e*stetice. El considera adevăratul frumos nu în lucruri, ci în idei, ochii şi urechile sunt capabile să perceapă frumuseţea obiectelor, însă nu a ideii; trebuia deci să postuleze o capacitate specială a sufletului în a percepe frumosul ideal. Pe câtă vreme Aristotel descria în amănunt at*itudinea e*stetică, Platon avea în vedere ca*pacitatea i*ntelectului necesară pentru ca omul să-şi dea seama de trăirile estetice. Convingerea că oamenii posedă o atare capacitate constituie leit-motivul platonician în istoria esteticii; el revine mereu la succesorii lui Platon – şi încă mai evident la Plotin, în perioada declinului antichităţii.

Plotin susţinea că numai cel ce poartă frumosul în el însuşi percepe frumosul din lume (*Enn*.

I 6.9 j: „Niciodată un ochi lipsit de lumină n-are să vadă soarele. Şi niciun suflet nu va vedea frumosul, dacă nu e el însuşi frumos”. Plotin vedea condiţionarea cunoaşterii trăirilor estetice nu numai în posesiunea unui deosebit simţ al frumosului, dar şi – înainte de toate – într-o calificare morală, în nobleţea sufletească.

Literatura greacă veche n-a păstrat prea multe mărturii despre trăirea estetică; totuşi, graţie lui Aristotel, lui Platon, lui Plotin, există şi mărturii istorice precise. Ele conţin cea dintâi descriere a trăirii estetice (şi poate neîntrecută în exactitatea ei), precum şi cele dintâi cugetări asupra capacităţii intelectuale ce fac posibile asemenea trăire.

E. *Sensus animi* (Simţul sufletului). În veacurile de mijloc interesul faţă de problema trăirilor estetice a fost tot atât de viu ca şi-n antichitate, în schimb el a generat

mai puţine idei noi; noţiunile şi teoriile antice erau în principiu păstrate – precum şi vechea teorie despre trăirea estetică realizată prin văz şi auz, fără să implice nicio altă luare de poziţie – decât pe-aceea a privitorului şi ascultătorului. Guido din Arezzo, în al său tratat *Micrologus* * (14) scria în secolul al XI-lea că farmecul obiectelor, ce procură desfătare auzului şi văzului, în chip miraculos pătrunde în adâncul inimii (*delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetraţia cordis* – „dulceaţa lucrurilor desfătătoare pătrunde de minune în adâncul inimii”).

Toma din Aquino a receptat şi dezvoltat teoria lui Aristotel despre trăirile specific estetice şi anume în opera sa principală *Summa theologia e* (II-a, Il-ae, q 141 a. 4 ad 3). Iată cum sună textul său în traducerea noastră: „Leul se bucură când vede ori aude un cerb, ce constituie hrana sa. Iar omul cunoaşte plăcerea datorită altor simţuri şi nu doar în vederea mâncării, ci şi din pricina *potrivirii* impresiilor căpătate prin simţuri (*prop*

— Titlul complet: *Mic tratat despre disciplina ariei muzicale* (n. trad.).

ter conveniantiam sensibilium – „din pricina adecvării (potrivirii) celor sensibile (percepute) prin simţuri”. Impresiile ce decurg din alte simţuri trezesc plăcerea din pricina adecvării lor, adică omul se bucură de sunetul bine armonizat (*sono bene harmonizato*); însă o atare plăcere „n-are nicio legătură cu hrănirea omului ca să-şi întreţină viaţa”. Ca şi Aristotel, însă mai pronunţat, Toma din Aquino diferenţiază atitudinea estetică de condiţionarea biologică; cât despre acea atitudine, el o găseşte numai la om şi nu la animale: „Numai omul îşi află plăcerea în *frumuseţea însăşi* a lucrurilor sensibile” (*în lipsa pulchritudine sensibilium secundum se ipsum*, adică numai omul se bucură de frumuseţea ca atare a lucrurilor

sensibile).

Pe câtă vreme această teorie a continuat pe cea aristotelică, alţi gânditori ai Evului mediu, dezvoltând leit-motivele lui Platon şi Plotin, s-au preocupat de capacitatea trăirii estetice, capacitate proprie şi specifică omului. Poziţia tranzitorie între cugetarea antică şi cea scolastică a fost reprezentată de Boetius. Ca şi neoplatonicii, el afirma că omul trebuie să aibă frumosul în sine pentru a putea sesiza frumosul. „Ne bucurăm – scria el în *Institutio musica* (Despre forma muzicală, I. 1) de structura proprie sunetelor, fiindcă noi înşine suntem astfel construiţi".

Scriitorii medievali au cercetat această deosebită capacitate a omului, care-i permite să perceapă frumosul. Ea constă într-un „simţ lăuntric al sufletului" (*interior sensus animi* – „simţul interior al sufletului"), aşa cum l-a numit Johannes Scotus Eriugena, sau într-un *visus* spiri*tualis*, cu alte cuvinte un „ochi lăuntric spiritual", precum spune Bonaventura. Aceste idei proveneau din tradiţia platonică, după cum cele tomiste proveneau din cea aristotelică. Însă Johannes Scotus, în afară de ideea comună la acea vreme despre simţul particular al frumosului, mai avea una, cu totul neobişnuită pe atunci. Aceasta provenea tot de la Aristotel, însă reprezenta o 439 concepţie cu mult mai clară şi anume: atitudinea estetică, contemporană a privitorului era opusă atitudinii practice, pragmatice, cu alte cuvinte delectarea era opusă apetitului vulgar (*De divi*sione *naturae* – Despre împărţirea naturii, IV). Luând ca exemplu o vază preţioasă, autorul scrie că pe unii acea vază îi atrage stârnindu-le pofta (*cupiditas*), avarilor, de pildă, le stârneşte dorinţa de posesiune; însă un asemenea obiect poate să provoace şi o altă atitudine – şi anume cea justă care nu e determinată „nici de pofta bogăţiei, nici îndeobşte de vreo alta" (*nulla cupido*). Cel ce adoptă o asemenea atitudine, acela va vedea într-un obiect

frumos numai „fala Creatorului şi-a operelor sale”. Johannes Scotus Eriu-gena dădea formulei sale un colorit religios, însă e clar că avea în vedere atitudinea pe care-o considera în mod constant drept cea justă în raport cu frumosul. Rău fac, scrie el, cei ce „în faţa formelor frumoase sunt animaţi numai de pofte” (*libidinoseappetitu* „de poftă senzuală, desfrânată” j.

F. „*Lentezza*”. În teoriile renascentiste se păstra punctul de vedere ce presupunea, în trăirea estetică, nu numai *frumuseţea obiectului*, dar şi *capacitatea* deosebită cu care trebuie să fie înzestrat cugetul, cu alte cuvinte, necesară este luarea de poziţie, atitudine proprie subiectului. Renaşterea îşi imagina această atitudine în două moduri cu totul opuse, fie activă, fie pasivă.

Conform primei concepţii, trebuie ca omul să aibă ideea frumosului în cugetul său pentru a percepe frumosul în obiecte. „Frumosul place când corespunde ideii frumosului ce ne este înnăscută”, scria Marsilio Ficino, credincios tradiţiei platoniciene (*Comentariu la Enneadele lui Plotin*, I. 6).

Leone Battista Alberti (*Opere volgari*, I 9J pretindea că persoanei care percepe frumosul îi e necesară numai acea „*tentezza d’animo*”, prin care el înţelegea *supunerea* sufletului faţă de frumos. Pentru a percepe frumosul, o supunere pasivă e mai importantă decât ideea născută în cuget pentru a dirija trăirea noastră estetică.

Ambele aceste concepţii şi-au găsit expresie în aceeaşi ambianţă florentină din *quattrocento*, atât cea aristotelică, cerând doar supunerea subiectului faţă de acţiunea lucrurilor frumoase, cât şi cea plătoniciană – condiţionând trăirea estetică de idee. Şi mai târziu, ambele vor găsi numeroşi adepţi.

G. *Delirio*. În materie de concepţie a trăirilor estetice, s-a mai ivit o problemă spinoasă: ce facultăţi ale cugetului

sunt chemate a recepta frumosul? Oare sunt facultăţile raţionale sau, dimpotrivă, simţirile iraţionale? De fapt, mult timp atitudinea savanţilor a fost în genere raţionalistă şi n-a dat loc la discuţii. Interpretarea raţionalistă a trăirilor estetice îşi aflase temeiul în concepţiile acelor antici care reprezentau pentru renascentişti autoritatea supremă: Aristotel cu *Poetica*, Vi truvius cu teoria sa despre artele plastice.

Abia în Barocul târziu şi-a găsit expresie opinia diametral opusă, dar atunci schimbarea s-a făcut cu toată violenţa.

A exprimat-o mai cu seamă Gian Vincenzo Gravina în opera *Ragion poetica* din 1708 (1.1) şi chiar în mod excesiv, pretinzând că trăirile cauzate de frumos şi de artă se deosebesc tocmai prin aceea că în ele simţirile iraţionale predomină intelectul şi-i conferă o stare de exaltare, scoţându-l de pe făgaşul său obişnuit. Această stare de exaltare, când oamenii „visează cu ochii deschişi”, e numită de Gravina nebunie, *delirio*.

S-ar părea că el n-a făcut altceva decât să reînnoiască străvechea teorie plâtoniciană, conform căreia esenţa artei era *mânia*, nebunia. Totuşi, deosebirea aici era fundamentală, căci pentru Platon *mânia* desemna starea poetului şi a artistului, care creează frumosul; pe câtă vreme Gravina avea în vedere pe *cel ce receptează* frumosul, deci trăirea estetică, nu pe cea creatoare. Din acest punct de vedere, el n-a avut predecesori şi – în niciun caz – n-a avut predecesori, atât

14 l de categorici şi de excesivi precum era el însuşi.

H. *Leacul împotriva plictiselii*. În fond, epocile acestea vechi – antichitate, Ev mediu, Renaşteres-au preocupat în mod notabil de trăirile estetice, însă problematica lor a fost limitată. Întrebarea era: cărui fapt îi datorăm experienţa trăirilor estetice sau: ce facultăţi şi

ce atitudini n impun aceste trăiri? Însă nu se întreba nimen cum se definesc ele; definiţia părea simplă: trăirea estetică – e trăirea frumosului.

Abia mai târziu oamenii începură să se întrebe: la ce servesc aceste trăiri, la ce sunt necesare? Căci până atunci părea clar faptul că ele servesc la contemplarea frumosului, care constituie ţelul şi înţelesul vieţii; în acest sens, nu există nicio problemă. Până când, în perioada postrenascentistă şi în pragul epocii luminilor, s-a născut o întreagă teorie pe această temă – teorie exprimată la 1719 de J.B. Dubos (*Reflexions criti-ques*, *lhâe* section, III 23). Postulatul teoriei era următorul: omul efectuează numai ceea ce îi satisface dorinţele; una dintre aceste dorinţe şi necesităţi e aceea de-a avea mintea ocupată, căci altfel se plictiseşte şi e nefericit. Pentru a evita plictiseala, întreprinde diverse activităţi, dintre care unele sunt chiar dificile şi periculoase; dar ţelul şi-l poate atinge într-un mod care să nu fie nici periculos, nici vătămător şi anume prin artă şi prin trăirea estetică. Acestea servesc deci ca să-i ocupe spiritul, intelectul, în chip inofensiv – iată prin urmare o primă teorie interpretativă a necesităţii trăirilor estetice, a scopului la care ne slujesc ele. Pentru iubitorii de frumos o atare teorie putea să pară cinică – şi autorul ei, în timpul vieţii sale, a avut mult mai puţini adepţi faţă de câţi are astăzi.

Teoria lui Dubos, ca şi a lui Gravina, a luat naştere la răscrucea veacurilor al XVII-lea şi-al XVIII-lea; şi îndată după aceea a început şase manifeste o puternică transformare în preocupările şi predilecţiile oamenilor de ştiinţă. Această transformare a făcut ca problema trăirilor estetice să devină o chestiune de primul ordin. Chestiunea căreia până atunci îi fuseseră consacrate relativ puţine tentative de formulare – Piston şi Aristotel, Johannes Scotus şi Toma din Aquino, Gravina şi Dubos – acum

devenea tema de căpetenie a nenumărate tratate.

II. Secolul luminilor

La un anumit moment al istoriei s-a părut că zadarnic se pune întrebarea: ce este frumosul, dacă pentru unul frumos e un anumit lucru iar pentru altul cu totul altceva; mai curând ar trebui să se întrebe: ce place oamenilor şi ce consideră ei că e frumos? De-aici se trăgea concluzia că *teoria frumosului* nu poate fi decât teoria gustului, analiza intelectului, *teoria trăirilor* estetice. Această concluzie corespunde spiritului propriu secolului al XVIII-lea, preocupărilor psihologice ale iluminismului şi fusese formulată încă de către cercetătorii de la începutul veacului.

A. Pe vremea aceea, *Anglia* era principalul teren al cercetărilor, ce aveau o dublă origine, un dublu izvor: de la Locke, care aplica întregii filosofii, în mod consecvent, punctul de vedere psihologic şi de la lord Shaftesbury, care acorda o pondere mai mare problemelor privitoare la sentimente şi valori decât la cele ce priveau cunoaşterea şi existenţa. De la primul, esteticienii veacului al XVIII-lea luaseră un intelectualism lucid, de la celălalt – un antiintelectualism poetic; ambele tendinţe se conjugă în noua estetică engleză, în proporţii diferite, precăderea fiind mai ales de partea tendinţei iniţiate de către Locke.

1. Una dintre principalele întrebări era următoarea: căror *capacităţi ale intelectului* le datorăm trăirea estetică? * De multă vreme doctrinele platoniciană şi neoplatoniciană admiseseră că noi le datorăm nu numai facultăţii de percepere şi de

1 W. Folkierski, *Entre le classicisme el le romantisme*, Cracovie-Paris, 1925, mai cu seamă partea întâi, § I –

înţelegere, dar şi forţei intuitive a intelectului, ce ne ajută să recunoaştem adevărul şi frumosul. Acum, în secolul luminilor, apare concepţia unei capacităţi *speciale* de

recunoaştere a frumosului. Concepţia favorită a secolului constă tocmai în noţiunea de gust (*taste*, *gout*, *gusto*) folosită de filosofi şi psihologi şi cel mai adesea de către artişti, literaţi, de cercurile mai largi ale intelectualităţii. Kant o definea ca un „*sensus commu-nis aestheticus*”, ca „facultatea de-a recunoaşte ceea ce trebuie să placă în mod necesar fiecăruia”. Alţii, ca Diderot, puneau accentul pe faptul că gustul nu e dat fiecăruia în acelaşi grad şi chiar că e dăruit oamenilor destul de rar (*il y a miile hommes de bon sens contre un homme de gout*, la o mie de oameni de bun simţ găseşti unul singur care să aibă gust/ Filosofii englezi considerau ca un postulat capacitatea deosebită de-a simţi şi recunoaşte frumosul, numind-o „*simţul frumosului*”, „*sense of beauty*” şi crezând că acest simţ e dăruit oricui. Teoria provenea de la Shaftesbury, care totuşi reunea capacitatea de recunoaştere a frumosului cu-aceea de-a simţi binele şi pe amândouă le numea „simţ moral”, „*moral sen*-se”. Însă chiar la generaţia următoare, în 1725, succesorul lui Shaftesbury, F. Hutcheson, deosebea „simţul frumosului” de simţul moral. El definea pe primul ca „facultatea pasivă de-a percepe impresiile frumosului”. Denumirea şi definiţia arătau că – împotriva tradiţiei – frumosul nu e obiectul unei ştiinţe raţionale, şi că ştiinţa despre frumos nu se realizează pe calea comparaţiei, raţionamentului, aplicării unor principii; ea e percepută în mod spontan graţie unui simţ particular. Mai târziu s-a ajuns chiar la o multitudine a acestui „simţ al frumosului”: A. Gerard (1759) a admis existenţa a nu mai puţin de şapte „simţuri lăuntrice”: simţul frumosului, al noutăţii, al măreţiei, al imaginaţiei, al armoniei, al comicului şi al virtuţii. Totuşi, nu această multiplicitate, ci un simţ unic al frumosului în sens larg a constituit noţiunea tipică a iluminismului timpuriu.

Analiza psihologică a trăirii frumosului sau – cum le-

am zice astăzi – a trăirilor estetice, a fost iniţiată – în Anglia de către Shaftesbury, precum şi de Addison, de Hutcheson – şi s-a impus cu intensă autoritate în cursul întregului secol, momentul de vârf afirmându-se la jumătatea lui. Aceasta reiese din cele publicate de către E. Burke în 1757, de H. Home în 1762. Dar problematica psihologică şi metoda ei au persistat până la finele secolului şi chiar la scriitori de la începutul celui următor (de ex. R. Payne – Knight.

1810) 2.

2. Cea mai importantă transformare a acestei teorii estetice a constituit-o trecerea la o explici-tare a trăirii estetice fără a se face apel la postulatele lui Shaftesbury şi Hutcheson, adică fără ipoteza unui simţ deosebit al frumosului. Explicaţia era iniţiată în alt fel: se presupunea pur şi simplu că anumite lucruri sunt capabile să provoace un sentiment de satisfacţie estetică. Principalul rol în provocarea unor asemenea sentimente îl jucau asociaţiile. După Hutcheson, ele erau neesenţiale în materie de trăire estetică, erau indiferente – în schimb, pentru mulţi scriitori de la mijlocul veacului, începând cu Hume şi Hartley, tocmai asociaţiile aveau rolul decisiv în trăirea estetică. Burke adoptă o poziţie intermediară. După opinia lui, anumite lucruri sunt capabile prin ele însile să provoace trăiri estetice, iar altele – numai prin mijlocirea asociaţiilor. Englezii din secolul luminilor au fost aceia care-au fundamentat asociaţionismul în estetică, însă nu trebuie să uităm că începutul îl făcuse în veacul precedent francezul Claude Perrault.

2. W.J. Hipple jr., *The Beauiiful, the Sublime and the Picturesque* în *Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* Carbondale, 1957; SMorawski; *O potistawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII wieku*, Despre problemele fundamentale ale esteticii engleze în secolul al

XVIII-lea în: *Studia z historii mysli estetycznej XVIII i XIX wieku* (Studii din istoria gândirii estetice din secolul XVIII-XIX-Varşovia, 1961).

Tratarea pe plan psihologic a trăirilor estetice se îmbinase oarecum în secolul luminilor cu convingerea despre subiectivitatea lor. Totuşi, sub acest raport părerile erau împărţite. Shaftesbury considera că frumosul e cea mai obiectivă dintre însuşirile obiectelor, în schimb Hutcheson o considerase drept o calitate pur senzuală (*sense qua-lity*), ca o reacţie subiectivă a simţurilor faţă de un stimul obiectiv. Hume în a sa „normă a gustului" – *Of the Standart of Taste* (1757), a dat expresie unui subiectivism estetic extremist: „Frumosul nu e o proprietate a obiectelor înseşi, el există numai în cugetul ce-l contemplă". Pe de altă parte, Burke, (*A Philosophical Enquiry*, 1754J scrie: „Frumosul... nu e plăsmuirea intelectului nostru... el e într-o măsură precumpănitoare o anumită calitate a corpurilor, calitate ce operează în mod mecanic asupra cugetului uman prin mijlocirea simţurilor". De altfel, însuşi Hume în Trea*tise (1739* – 1740) a opinat împotriva concepţiei subiective: „Frumosul constă într-o asemenea ordine şi construire a părţilor, încât el e capabil să ofere sufletului nostru plăcere şi mulţumire". În bogata literatură engleză a veacului al XVIII-lea, cu toată unitatea de vedere în materie de problematică şi metodă, s-au formulat numeroase soluţii.

3. Denumirea de „estetic" în sens modern a fost o creaţie a acelui secol; totuşi scriitorii, care pe atunci se ocupau cel mai mult de trăirile estetice – şi în speţă cei englezi – n-o foloseau; ci ei preferau cel mai des expresia „simţ al frumosului". La Hume ea corespundea, sub raportul conţinutului şi sferei, noţiunii de trăiri estetice; cu toate acestea, nu la toţi esteticienii englezi avea sensul acesta, după cum atestă acest text al lui Burke: „O

plimbare rapidă cu trăsura uşoară pe-o pajişte netedă, uşor vălurită, dă poate cea mai bună imagine a frumosului şi demonstrează în chipul cel mai viu în ce constă cauza lui probabilă, decât oricare alta". În ochii lui Burke, doar obiectele mici, netede, acţionând cu dulceaţă puteau fi frumoase; avea deci o noţiune mai limitată despre frumos. Sentimentul frumosului reunit cu cel al sublimului însemnau pentru el ceea ce astăzi numim „trăire estetică". La alţi scriitori englezi ai aceluiaşi veac sfera trăirii estetice s-a diluat încă mai mult: în sentimentul frumosului, al sublimului, al noutăţii, al splendorii şi-n altele; pentru mulţi dintre ei, această sferă însuma diferite trăiri. În mod paradoxal se poate spune că acei care-au fundamentat ştiinţa noastră despre trăirile estetice, nu posedau o noţiune clară despre aceste trăiri.

B. *Germania* era ţara în care cercetările asupra trăirilor estetice au fost aproape la fel de intense ca şi în Anglia, însă ele erau altfel întreprinse şi au dat alte rezultate.

Baumgarten, de la care provine numele esteticii şi al trăirilor estetice, în ale sale *Meditaţio-nes* din 1735 (p. 115 – 116), a luat apărarea următoarei concepţii: trăirea estetică e o cunoaştere, dar o cunoaştere exclusiv senzuală, *reprezentatio senzitiva* („reprezentare senzorială") şi în afară de aceasta, e inferioară, fiind „confuză" (*verwor-ren*). Această concepţie era cu-atât mai apropiată de tradiţie, cu cât trăirea estetică era în conţinutul ei o cunoaştere, însă totodată se depărta de tradiţie, deoarece lasă drum liber ideii de cunoaştere empirică, neraţionată. În secolul al XVIII-lea, concepţia dată şi-a păstrat adepţii în Germania, unde personalitatea de prim plan pe acest tărâm a fost G.F. Meier în lucrarea despre „fundamentele iniţiale" ale esteticii (*Anfangs-griinde aller schonen Wissenschaften*, 1748/50). Istoricul e

dator să adauge că ideea cunoaşterii empirice a frumosului a trecut curând peste graniţele Germaniei, luând aspectul opiniei că frumosul e imposibil de definit, că e un *non se che*, un „nu ştiu ce”.

C. *Sinteza*. Dar evenimentul de căpetenie în istoria teoriei trăirilor estetice a fost următorul:

la finele veacului al XVIII-lea în Germania s-a

447 realizat sinteza a doua concepţii: acelei germane şi a celei engleze. Sinteza aceasta a fost opera lui Immanuel Kant, format mai întâi la şcoala universităţilor germane, iar mai apoi la aceea a lecturilor englezeşti. A fost o sinteză măreaţă şi originală. În textul unei dizertaţii mai vechi (*Beo-bachtungen iiber das Gefiihl des Schonen und Erha-benen*, 1764,), Kant încă nu ajunsese la această sinteză. Ea s-a alcătuit treptat în timpul cursurilor sale universitare, până când s-a formulat definitiv în *Critica puterii de judecare*, în anul 1790 3. Kant luase de la englezi această teză fundamentală: „Judecata gustului – scria el în ope a citată (partea I, § 1, p. 4) – nu e deci o judecaia de cunoaştere şi prin urmare nicio judecată 10-gică, e una estetică, adică prin ea înţelegem o judecată a cărei raţiune determinantă nu poate fi altfel decât subiectivă”. Totuşi, judecata noastră în sens estetic, precum şi întreaga trăire ei tetică, deşi nu constituie un act de cunoaştere, înseamnă ceva mai mult decât simpla trăire a plăcerii. Ea pretinde să fie generalizată, pretenţie ce e cu atât mai specială cu cât n-ar avea temeiuri suficiente şi totuşi e de neînlăturat. Iată ce-ar fi constituit, în ochii lui Kant, particularitatea trăirilor estetice.

În afară de aceasta, Kant mai găsise şi altele; trăirea estetică este: *a*) *dezinteresată*, în sensul că apare independent de faptul dacă obiectul său există realmente sau nu; căci ceea ce place nu e obiectul, ci numai închipuirea lui (prin aceasta, atitudinea estetică diferă de

cea morală); b) este *înoţională* (prin aceasta se deosebeşte de atitudinea cunoaşi; rii); c) se referă numai la *forma obiectului* (prin aceasta, delectarea estetică se deosebeşte de obişnuita delectare senzuală); d) e o delectare întemeiată nu numai pe impresie, dar şi pe imaginaţie şi pe judecată, adică e *delectarea resimţită de intelect în mod integral*. Formulir. d problema la modul cel mai general, putem spune.

3 A. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*, 1901. Titlul dizertaţiei mai sus citate e: *Observaţii despre sentimentul frumosului şi sublimului* (n. trad.).

că pentru Kant delectarea e generată de ceea ce posedă o formă corespunzătoare, atunci când obiectul respectiv are o formă ce corespunde intelectului, chiar dacă această cerinţă ar fi de caracter subiectiv.

Mai e încă ceva: e) trăirea estetică nu implică reguli prestabilite – anume ce obiecte au să ne placă – dimpotrivă, *fiecare* obiect se cere apreciat, cântărit *aparte*. De aceea, judecăţile despre delectarea estetică nu pot fi decât *individuale*. Totuşi, deoarece minţile umane sunt construite la fel, există un motiv pentru care am putea să prevedem că obiectul care a plăcut cuiva, va place şi altora; din acest motiv judecăţile estetice pot avea coeficientul unui caracter *general*, deşi acesta poartă o notă specială, nu poate fi normat în reguli. Deci, trăirea estetică poartă impactul dezinteresării, e înoţional, e formal, angajează intelectul nostru în mod integral, e necesar (deşi subiectiv), e general (însă lipsit de reguli). Niciodată (mai înainte), nici măcar cu aproximaţie, nu fusese prezentată o teorie a trăirilor estetice atât de complicată şi de paradoxală. Însă, din observaţiile lui Kant, rezultă că teoria aceasta nu poate fi simplă şi de asemenea, că trebuie să fie paradoxală, că o măsurăm cu

măsura cunoaşterii, iar trăirea estetică are cu totul altă natură decât cunoaşterea (*Kritik der Urteilskraft*, 1790). Cu toate că teoria kantiană a trăirilor estetice şi-a găsit adepţi, ea era totuşi prea dificilă pentru a-i mulţumi pe toţi; s-a căutat deci o formulă mai simplă.

D. *Teoria contemplaţiei*. Trecuse abia un sfert de veac de la apariţia lucrării mai sus citate, când o nouă teorie – în mare măsură inspirată de Kant şi fiind mai simplă decât a lui – a dobândit pe dată o mare faimă. Faptul s-a întâmplat nu în epoca iluministă, ci în aceea a sistemelor idealiste. Ea se datora lui Arthur Schopenhauer şi era cuprinsă în opera lui din 1818 *Lumea ca* 449 *voinţă şi reprezentare* (cartea III, să 34, 37, 38).

Filosoful german afirma că trăirea estetică e pur şi simplu *contemplaţie*. Omul încearcă această trăire atunci când are poziţia de spectator, atunci când – aşa cum scrie Schopenhauer – îşi părăseşte obişnuita lui poziţie practicistă faţă de obiecte, încetează a mai cugeta la ceva, a se întreba de ce şi la ce bun, reculegându-se, concentrându-şi atenţia în mod exclusiv la *ceea ce are în faţa sa*; atunci el încetează să mai gândească în mod abstract, întreaga forţă a intelectului său e aplicată la contemplarea obiectelor; omul se cufundă în acele obiecte, îşi umple conştiinţa cu ceea ce vede, cu ceea ce are în faţa ochilor, îşi uită de propria personalitate; subiectul devine oglinda obiectului, în conştiinţă nu mai există demarcaţia între cel ce priveşte şi ceea ce e privit, întreaga conştiinţă e plină de reprezentarea imagistică a lumii. O asemenea poziţie a intelectului, o atât de pasivă supunere a subiectului faţă de obiecte, e ceea ce Schopenhauer a numit *contemplaţie* sau *delectare estetică* (*ästhetisches Wohigefallen*, § *37*) precum şi „atitudine estetică” (*ästhelische Betrachtungs-weise*, § 38J.

O astfel de definiţie a trăirii estetice corespunde unei

concepţii răspândite de veacuri, aşa-numitei concepţii naturale, acelei atitudini de „privitor” despre care vorbise deja Pitagora, totuşi-aşa cum se întâmplă uneori cu concepţiile de acest gen – mult timp ea nu fusese lămurit formulată în mod explicit; prin urmare, acum apărea ca o concepţie nouă, deşi ea data de veacuri. O avuseseră în vedere Aristotel şi Toma din Aquino, fără să-i dea totuşi o numire şi o formulare precise. În orice caz, nimeni n-o formulase atât de lămurit ca Schopenhauer. Şi în special, teoria aceasta atât de simplă depindea de complicata teorie a lui Kant, din care preluase anumite trăsături, cum ar fi fost dezinteresarea şi caracterul formal al trăirii estetice.

Schopenhauer şi-a complicat, şi-a împovărat teoria, introducând-o în sistemul său metafizic; el explica valoarea contemplaţiei ca pe-o tămăduire a veşnic neliniştitei voinţe; şi astfel teoria estetică a contemplaţiei a fost copleşită de gândirea metafizică, atrăgându-i pe unii, fiind respinsă de alţii.

III. Ultima sută de ani

În marile sisteme filosofice din prima jumătate a veacului trecut frumosul fusese principala noţiune a esteticii, însă numai pentru scurt timp. În a doua jumătate a secolului, *trăirea* estetică (sau cunoaşterea sau experienţa estetică, după cum sună sinonimele ei) s-a situat pe primul plan al gândirii estetice cu mai multă vigoare decât în epoca luminilor. Estetica (într-o măsură notabilă) a devenit un capitol al psihologiei şi prin aceasta devenea o ştiinţă empirică, iar din anii ’60, de când datează lucrările lui G. Th. Fechner – o ştiinţă experimentală. Această estetică psihologică debutase în Germania, iar mai târziu centrul ei de greutate s-a deplasat în ţările anglo-saxone.

Ce oare va fi motivat schimbarea: aceea de a fi

eliminat din estetică tema frumosului, locul ei fiind luat de trăirea estetică? înainte de toate s-a observat că obiectele frumoase nu posedă trăsături comune, fiind mult prea diverse pentru a avea atare trăsături; de-aceea, nu poate exista o teorie generală a frumosului, o ştiinţă despre frumos; în schimb, se pot găsi trăsături comune ale sentimentelor pe care le trăim în faţa obiectelor frumoase; altfel spus: trăsăturile comune ale trăirilor estetice.4

Graţie metodei psihologice, estetica a dobândit un considerabil material faptic de amănunt; însă ambiţia cercetătorilor din secolele XIX – XX era de-a cuprinde acest material în cadrul unei teorii generale. Însă, dacă acest material bogat în amănunte era în mare măsură indiscutabil.

1 J. Segal, *O charakterze psychologicznym zasadnicznych – agadnitfi estetyki* (Despre caracterul psihologic al problemelor fundamentale ale esteticii, în „Przegląd Filozo-i iczny", 1911), în aceeaşi măsură erau discutabile teoriile ce căutau ca, prin generalizările lor, să depăşească materialul faptic. Teoriile acestea, sau cel puţin cele mai tipice dintre ele, vor fi menţionate mai jos. Î Ele îşi făceau apariţia ca noi concepţii ale timpu1 rilor noastre, însă istoricul vede imediat că multe dintre ele înseamnă o revenire la concepţiile mai vechi, apărute cândva, pe când nici nu putea fi vorba de psihologie, nici de estetică experimentală.

A. *Teoria cea mai simplă*: *Trăirea estetică e aceea care, în felul său, nu generează alte trăiri*. Psihologi remarcabili, ca W. Wundt, esteticieni ca G.T. Fechner, filosofi ca J. Cohn, au dat expresie acestei concepţii. Wundt gândea că există unele „sentimente estetice elementare", specifice (*desthetische Elementar gefuhle*). Opinia lui era o formulare mai circumspectă, mai modernă a ideii despre simţul particular al frumosului, din secolul al XVIII-lea.

Părerii despre imposibilitatea analizării trăirii estetice i s-au opus încercările de analiză a unor asemenea fenomene, încercări I foarte numeroase în secolele XIX-XX. Trecerea lor în revistă se poate începe cu încercarea cea mai simplă şi mai răspândită.

B. Conform *teoriei hedoniste*, răspândite în secolul trecut, trăirea estetică nu e nimic altceva 1 decât aceea a unui sentiment de plăcere (sau de neplăcere, în cazul unei trăiri negative, cauzate de ceva urât). După formularea atât de categorică a filosofului hispano-american G. Santayana (*The Sense of Beauty*, 1896), frumosul e doar plăcerea obiectivată (*pleasure regarded as the quality of the thing*). Un aspect mai radical a prezentat R. Muller-Freienfels (teoria hedonismului estetic, în al său *Urteil in der Kunst* din 1909). El deducea din această teorie şi pe aceea a valorii estetice. După cum spune acest autor, trăirea estetică are exact atâta valoare cită plăcere conţine ea în sine. Unitatea de măsură a acestei valori poate fi numai intensitatea şi durabilitatea plăcerii, însă deoarece intensitatea nu se poate măsura, rămâne deci numai durabilitatea care operează asupra individualităţilor şi a generaţiilor. Superioritatea unei sonate de Beethoven asupra muzicii de dans constă doar în aceea că ea acţionează timp mai îndelungat.

Teoria hedonistă a fost una dintre acele teorii străvechi care şi-au făcut drum pe când încă nu era vorba despre psihologia şi estetica empirică. Formularea ei de către Hippias se efectuase odată cu cele mai vechi începuturi ale gândirii estetice. Chiar şi mai târziu hedonismul a dobândit adepţi, deşi el era respins în antichitate, apoi în Evul mediu şi în epoca Renaşterii, din cauza tradiţiei lui Platon şi a lui Aristotel. În schimb, a revenit în vremurile noi, de pildă la marele Descartes; în a sa binecunoscută *Scrisoare către Mersenne* (18.3.1630), el

identifică pur şi simplu frumosul cu plăcerea. Mai apoi, în estetica veacului următor şi mai ales în cea engleză, tratarea hedonistică a trăirilor estetice era aproape un lucru de la sine înţeles (Addison denumea de-a dreptul aceste trăiri „plăceri ale imaginaţiei"). În veacul trecut şi în al nostru, teoria hedonistă n-a mai putut ocupa locul ce-l avusese în epoca luminilor; el a constituit doar una dintre numeroasele teorii difuzate – şi încă una dintre cele mai primitive. Alte teorii despre trăirea estetică, având curs în ultima sută de ani, au încercat s-o definească cu mai multă precizie şi au efectuat lucrul acesta în diverse moduri contradictorii. După una dintre aceste teorii, trăireaestetică e cunoaşterea, după o alta – iluzia; după una – e trăirea activă, după alta – pasivă; după una – e raţională şi după alta – emoţională.

C. O altă grupă de teorii poate fi numită aceea a teoriilor *cognitive*, întrucât susţine că trăirea estetică e un fel de *cunoaştere*. Şi ele au avut antecedente în trecut, mai ales în doctrina lui Baum-garten despre *reprezentatio senzitiva*. Aceste antecedente şi-au făcut reapariţia sub diverse aspecte. B. Croce (*Breviario di estetica*, 1913 vedea în trăirea estetică o „intuiţie", o „sinteză spirituală", o iluminare a cugetului, o formulă exactă, foarte potrivită pentru definirea unui fenomen. Foarte curioasă era teoria lui K. Fiedler (*Schriften iiber Kunst*, 1913/14 j trecută cu vederea de generaţia lui, admirată de cele următoare. El afirma că în trăirea estetică a artei, intelectul găseşte explicaţia esenţei vizibile a lumii (*der Verstand iiber das anschauliche Wesen der Welt durch das Kunst-werk aufgeklärt werde*).

D. *Iluzionismul* a constituit contrariul extrem al teoriei cognitive. După opiniile adepţilor acestui curent, trăirile estetice se disting tocmai prin aceea că, depărtându-se de realitate, tind către lumea amăgirilor,

aparenţelor imaginaţiei. Nici teoria aceasta nu era nouă: ea se ivise cândva, pe la începuturile gândirii estetice europene, mai cu seamă la Gorgias şi la sofişti, iar dacă mai târziu a fost vreme de veacuri îndelungi străină sistemului de gândire european, în secolul al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea, a revenit – şi chiar în mai multe versiuni.

1. Trăirea estetică e o „autoiluzionare" *conştientă* (*bewusste Selbsttăuschung*): aşa suna versiunea iluzionismului în concepţia lui K. Lange despre esenţa artei (*Das Wesen der Kunst*, 1907). După opinia lui, atunci când există o atitudine estetică, intelectul *oscilează* între iluzie şi conştientizarea iluziei: ne dăm seama că avem de-a face cu o iluzie şi totuşi din nou ne supunem ei. Acestei teorii i s-a adus obiecţia că astfel de oscilaţi ale conştiinţei nu sunt proprii numai trăirii estetice; mai mult încă, analiza trăirilor estetice nu include judecăţi de ordin existenţial, deci, subiectul încetează a se mai interesa de faptul dacă obiectul e real sau e o iluzie.

2. Trăirea estetică se mai distinge prin sentimentele conţinute, şi care sunt *aparente*; părerea aceasta a fost răspândită de E. von Hartmann (*Ästhetik*, 1907 – 1909J, apoi s-a regăsit la fenomenologul M. Geiger (*Das Problem der Schein4*

gefuhle, 1910 j. Adepţii teoriei – precum odinioară Augustin – au considerat ca fiind aparente sentimentele de tristeţe şi bucurie pe care le încercăm la teatru sau la lectura unui roman, după cum socoteau că e neautentică spaima pe care o trăieşte spectatorul sau cititorul; căci din cauza spaimei, nimeni nu fuge de la teatru. Trăsătura caracteristică a acestor sentimente aparente constă în particularitatea că nici atunci când ele sunt pline de amărăciune nu tulbură sentimentul de plăcere – e aşa-numita „problemă Dubos", fiindcă acest autor o remarcase

şi căutase s-o difuzeze încă de la începutul secolului al XVIII-lea.

Dar în zilele noastre i s-au adresat multe reproşuri acestei teorii a sentimentelor „aparente”. Înainte de toate, ele nu formează o categorie aparte, sunt doar mai puţin puternice decât altele; mai mult, apărând nu numai în cazuri de trăire estetică, ele nu pot trece drept o „deosebire specifică”, o *dif*ferenţia *spec*ifică a acestora.

3. O altă variantă a teoriei iluzioniste despre trăirile estetice s-a ocupat de aparenţe şi ficţiuni, nu în sentimente, ci în judecăţi şi reprezentări. A. Meinong (*Abhandlungen zur Erkenninistheorie*, 1917) considera drept fictive judecăţile pe care le *formulăm* când vedem o piesă de teatru, despre personajele de pe scenă, ştiind cu certitudine că avem în faţă actori. L. Blaustein (*Reprezentări imaginative* 1930J, corectând această teorie, susţinea că în trăirile estetice nu judecăţile, ci *reprezentările* noastre sunt fictive.

Acestor teorii li s-a adus următoarea obiecţie (formulată şi în cazul teoriilor lui Lange şi Hartmann): oric cât de „imaginative” ar fi acele judecăţi sau reprezentări ce se manifestă numai în trăirile estetice, ele totuşi nu se manifestă în toate.

4. Înrudită cu teoriile irealiste e şi aceea ce concepe trăirea estetică drept *un joc*. Kant a presimţit-o, iar Friedrich Schiller i-a conferit formularea devenită clasică. În a doua jumătate a veacului trecut, ea a revenit la Darwin şi Spen-cer, având o anumită fundamentare biologică. A

dezvoltat-o mai târziu K. Groos în *Einleilung in die Ästhetik* (1892). Însă ea aparţinea mai mult teoriei artei şi nu se ocupa de întreaga sferă a trăirilor estetice.

E. *Teoria naturii active a trăirilor estetice*, a „intropatiei”, cunoscută şi sub denumirea germană de

„Einfiihlung”, căci fusese pentru prima dată formulată în Germania, iar mai apoi a fost desemnată în lumea anglo-saxonă prin termenul de origine greacă *„empatia”* (gr. *empathia* „transpunere în *eul* altuia”). Începuturile ei datează de la finele secolului al XVIII-lea, cu Herder, precum şi cu romanticul Novalis; un hotărât partizan al ei a fost F. Th. Vischer, pornind şi de la Hegel şi de la idealism; ulterior ea a reapărut la filosoful H. Lotze, însă a fost dezvoltată abia de Th. Lipps, profesor la München la răscrucea secolelor XI şi XX (*Aesthetik*, 1903 J.

Iată în ce constă teza acestei teorii: trăirea estetică îşi atinge scopul numai atunci când îşi transpune propria sa acţiune asupra obiectului, atribuindu-i astfel însuşirile estetice pe care obiectul în sine nu le posedă. Atunci se petrece, aşa cum scria Vischer, împrumutarea de către obiect a trăirilor proprii subiectului *„ein Leihen*, *ein Einfuhlen der Seele în unbeseelte Formenu* (un împrumut, o transpunere a sufletului în formele neînsufleţite). Aceasta constituie, aşa cum deducea Lipps, sorgintea unei plăceri deosebite: regăsindu-te pe tine însuţi într-un obiect diferit de tine, încerci o autodelectare obiectivată (*„ein objekti-vierter Selbstgenass”*). Se naşte „o rezonanţă psihică”, procurând o desfătare specială. Trăirea estetică nu e, ce-i drept, unica manifestare a acestui fenomen, însă ea constituie aspectul ei suprem.

Transpunerea a fost interpretată în mod variat: Vischer o înţelegea ca un instinct primar imposibil de explicat, Lotze o explica în mod empiric – drept rezultat al experienţelor şi asociaţiilor; la fel cu Lotze au gândit Fechner şi la început Lipps. Un timp, această interpretare a avut prioritatea; totuşi J. Volkelt atrase atenţia asupra faptului că asociaţiile individuale joacă un rol neînsemnat în transpunere, că acest fenomen apare chiar la copii, depinde prin urmare de o predispoziţie ereditară.

În privinţa empatiei, problemele litigioase au fost numeroase. Oare transpunerea estetică se referă numai la sentimente, sau şi la reprezentări? Ea implică în mod integral personalitatea, ori numai trăirile specifice, luate separat? Critica acestei teorii a mai arătat că nu orice transpunere de sentimente şi reprezentări are un efect estetic şi că nu în orice trăire estetică e inclusă transpunerea reprezentărilor şi a sentimentelor, în lumina acestor critici, teoria ne apare ca exagerată, căci ea generalizează fenomene trecătoare; din condiţionarea atitudinii estetice, face însăşi esenţa ei şi din fenomenele ce pregătesc doar trăirea estetică, ea face trăirea însăşi.

F. *Teoria contemplaţiei* prezintă contrariul absolut al teoriei empatiei, susţinând că în trăirea estetică mulţumirea, bucuria nu depind câtuşi de puţin de noi, de subiect, ci direct de obiect, de lucrurile privite, de supunerea noastră faţă de ele şi de perceperea, de absorbţia frumuseţii lor. Trăirea estetică e, deci, o trăire specifică privitorului, suscitată prin actul concentrării şi supunerii *pasive* faţă de obiect. Timp de veacuri întregi, teoria aceasta constituise cea mai răspândită concepţie atât printre profani cât şi printre savanţi; adesea fusese considerată drept o concepţie atât de evidentă, încât nici nu mai era nevoie să se mediteze asupra ei. La începutul secolului trecut, Schopenhauer îi dăduse denumirea precum şi o formulare devenită clasică. Cât despre denumire, ea nu e prea fericită, căci desemnează nu numai contemplarea estetică a lumii exterioare, dar şi ceva cu totul diferit; contemplarea religioasă proprie unor trăiri lăuntrice. (Când, de pildă, la Jean-Jacques Rousseau, e vorba despre „contemplation de Tuni vers”, formula poate fi înţeleasă în ambele sensuri).

În ultima sută de ani, adepţi ai teoriei contem plaţiei, ai concentrării şi reculegerii pe plan estetic, ai supunerii

pasive faţă de frumos, au fost următorii: în Germania O. Kiilpe, în America C.J. Ducasse (*Philosophy of Art*, 1929), în Po1 Ionia J. Segal care, în articolul mai sus citat, (la p. 437, nota 4), scria că actul contemplării „constituie trăsătura comună a tuturor trăirilor estetice independente de speciile artei şi de intelecţii! asupra căruia operează", ea fiind „calea de ieşire unică pentru artă". Ceva mai devreme H. Siebeck (*Das Wesenderästhetischenänschauung*, 1872), susţinuse cam acelaşi lucru. Tot aşa cugetase despre poezie H. Bergson, când scrisese că menirea ei este „să adoarmă facultăţile active ale intelectului nostru şi prin aceasta să ne-aducă într-o stare de supunere faţă de gândurile şi sentimentele ce ne sunt sugerate".

Nota dominantă a contemplaţiei e *pasivitatea* subiectului, concentrarea atenţiei asupra unor obiecte exterioare, supunerea lui faţă de ele, exclu 1 ând orice gândire ce le-ar fi străină; prin toate acestea, contemplaţia se deosebeşte atât de atitudinea practicistă cât şi de aceea ce tinde spre cercetare. Ea e o percepţie, însă de un gen aparte, o atitudine contrară celei obişnuite (care, fiind subordonată vieţii practice, sesizează din câmpul vizual şi auditiv numai acele elemente care în momentul dat sunt importante sau necesare). Con-I templarea e o percepţie deplină, pasivă, concentrată, care, cum spune Schopenhauer, „se cufundă" în obiect, se împlineşte cu el, „devine oglinda" obiectului.

Teoria aceasta era mai lesne de aplicat artelor plastice decât muzicii şi poeziei, căci cum s-ar putea contempla sunetele fugare sau motivele literare, exprimate prin cuvinte? însă faptul important e următorul: contemplaţia propriu-zisă nu e doar o culegere de impresii, ea implică şi unele activităţi ale intelectului; contemplând un tablou, nu numai că vedem culori şi forme, dar şi ştim ce reprezintă ele. Contemplării îi aparţin nu numai

impresiile, dar şi *amintirea*; cea mai clară dovadă a acestei trăsături este exemplul ascultării întâm-I plătoare a unei muzici sau a unor versuri: amin*w*

Lirea leagă între ele părţile conţinut ale operei. Participarea noastră la un act de contemplare implică şi un anumit sentiment al aşteptării; împreună cu amintirea, reface imaginea totală, completă a operei contemplate. Ţinând seama de toate acestea, Aristotel voia ca opera de artă să fie „*eusynopton*" (perfect coerentă) şi să nu depăşească dimensiunile în cadrul cărora ea să poată fi percepută integral, cu ajutorul simţurilor şi cu acel al intelectului. Actul de contemplare a lumii vizibile constituie – după criteriul lui Aristotel – numai în faza iniţială o percepţie vizuală pasivă, dar mai apoi el e o „luare în posesie", ce se efectuează treptat, trecând prin aceleaşi etape, atât în artele plastice cât şi în muzică sau literatură. Totodată, acest act îmbină diversele părţi componente ale operei date şi le completează prin mijlocirea memoriei. Şi astfel, atunci când privim un tablou sau o statuie, noi trăim un proces ce se desfăşoară în timp, treptat, întocmai ca şi audiţia unei bucăţi muzicale sau a unei lecturi de versuri.

Ex. *Adaosuri la teoria contemplaţiei*. Printre teoriile secolelor XIX-XX au fost unele, ce pe bună dreptate, pot fi socotite nu ca fiind de sine stătătoare, ci mai curând drept completări ale teoriei menţionate.

1. *Teoria izolării*. Această nouă teorie pretinde că izolarea unui obiect contemplat, detaşat de subiect (*isolation of the obiect and detachment of the subject*), constituie, dacă nu esenţa, cel puţin prima condiţie a trăirii estetice. Adeptul ei a fost psihologul germano-american H. Miinsterberg, care scria (*Principles of Art Education*, 1905, p. 20 J: „Se cuvine să procedăm aşa încât numai o singură reprezentare să ocupe intelectul şi să nu lase loc pentru

nimic altceva. Dacă această condiţie e realizată, concluzia e clară; e necesară izolarea totală a obiectului, iar pentru subiect e necesară o totală reculegere asupra obiectului dat [...]". Avem de-a face, astfel, cu o nouă definire a ceea ce noi considerăm drept „bucurie 59 a frumosului".

De asemenea, istoricul de artă R. Ilamann (*Ästhetik*, 1911), îşi făcuse din teoria izolării obiectului punctul de sprijin al teoriei sale estetice. El o înţelegea nu numai ca o desprindere de viaţa practică şi de obligaţiile cotidiene, dar şi de ceea ce înconjoară nemijlocit obiectul de artă. Trăirea estetică se concentrează asupra unui singur obiect, eliminându-le pe toate celelalte; anumite mijloace accesorii, ca rama tablourilor, soclul statuilor, scena teatrului, slujesc tocmai acestui scop al izolării, ca şi unele demersuri artistice atât de variate precum stilizarea şi idealizarea (care adesea constituie ele înşile o artă); şi acestea tind la izolarea operelor de artă şi la înlesnirea raportului faţă de ele în mod estetic. Însă aşa cum au arătat unii critici (H. S. Langfield, *The Aesthetic Atti-tude*, 1920), izolarea nu e, la drept vorbind, raţiunea suficientă a trăirii estetice, dar una dintre condiţiile ei, fapt pentru care putem considera teoria izolării ca o completare a teoriei contemplaţiei. La fel stau lucrurile şi cu alte teorii despre care va fi vorba mai jos.

2. *Teoria distanţării psihice*. Teoria contemplaţiei cere ca atenţia să fie concentrată asupra unui singur obiect şi mai ales, la un singur nivel („*one level state of attention*", cum spun anglo-saxoniih îndeosebi conştiinţa nu poate fi divizată între gândirea asupra obiectului privit şi gândirea despre sine însăşi; se cere mai degrabă pierderea sentimentului despre propria persoană. Altfel spus, trăirea esteticii impune „distanţarea psihică", aşa, cum a denumit-o psihologul englez E. Bullough (*Psychical Distance*, 1912). O furtună pe mare e o privelişte măreaţă,

însă pentru cel ce se gândeşte la pericolul pe care acea furtună îl prezintă pentru el, furtuna încetează a mai fi un astfel de spectacol. Dacă cineva, stând pe ţărmul mării, se retrage din faţa talazului, ca să nu-şi ude încălţămintea, prin aceasta dovedeşte că a pierdut atitudinea estetică. La teatru, aplauzele sunt dovada că publicul are o atitudine estetică, dar când n-o mai are, încetează şi aplauzele.

3. *Teoria dezinteresării*. Aceasta afirmă că trăirea estetică e condiţionată de înlăturarea momentană din conştiinţă a chestiunilor faţă de care avem interese practice, chestiuni utilitare, personale, de importanţă imediată. Părerea a fost dezvoltată de Kant, care a contribuit în mod considerabil la succesul ei. Totuşi, el n-a fost nicidecum primul care să descopere relaţia dintre trăirea estetică şi atitudinea dezinteresată, căci despre aceasta, scrisese cu mult mai înainte Johan-nes Scotus Eriugena.

Pentru Kant, dezinteresarea era una dintre cele câteva trăsături definitorii ale trăirii estetice, din care câţiva urmaşi ai lui au făurit „raţiunea suficientă" pentru a caracteriza această trăire. O asemenea interpretare exagerată a teoriei a generat şi opinii contrare; e cunoscută critica adusă de J.M. Guyau (*Les Problèmes de Vesihetique contemporaine*, 1889), precum şi de polonezul W'it-wicki (*Psychologia*, ed. a III-a, 1962J. Argumentaţia lor constă parţial într-o neînţelegere, de vreme ce amândoi invocă faptul că trăirea estetică ar procura şi un folos personal, practic, vital; în realitate, teoria dezinteresării nu contravine acestui fapt, atâta doar că omul nu poate gândi la aceste foloase practice: în acest caz, atitudinea lui n-ar mai fi aceea a unei trăiri estetice.

4. *Psihologia „gestaltistă"* *, răspândită între cele două războaie mondiale, avea următoarea idee conducătoare: în cele ce observăm, întregul are prioritate

asupra părţilor; noi recunoaştem un chip văzut cândva, deşi nu ne rememorăm aspectul buzelor sau al ridurilor feţii. Stimulii specifici, adresându-se omului din lumea exterioră, sunt reuniţi de om într-un ansamblu, în aspecte, „în forme combinate" (coerente).

La început, această teorie n-a ţinut seamă de trăirea estetică, dar, până la sfârşit, a fost aplicată şi acestui domeniu: pe tărâmul picturii prin R. Arnheim (*Art and Visual Perception*, 1956J, pe

— Denumirea curentă în terminologia poloneză e „a 461 aspectului" sau „configuraţională" (n. trad.)

tărâmul arhitecturii prin J. Z6 ravski (*Despre structura formei arhitectonice*, 1962 J. Cei doi teoreticieni au susţinut că trăirea estetică are un caracter integralist, caracter evident în actul de contemplare a unui tablou, a unei clădiri. Observaţiile savantului polonez s-au dovedit înrudite cu vechile observaţii ale lui Aristotel, precum şi cu o teză a acestuia şi anume: condiţia trăirii estetice e aceea ca obiectul să fie *sesizabil în mod integral* de către intelect, simţuri sau memorie. Opera de artă vizuală, fie ea tablou sau construcţie, acţionează asupra privitorului atunci când ea posedă forme „puternice", deci uşor de sesizat; şi – *mu-tatis mutandis* se poate aplica şi la alte arte. Această teorie, cu mult timp înainte de formularea ei, fusese aplicată în operele lor de către artiştii plastici, de muzicieni, de poeţi. Psihologia „aspectului" n-a constituit o teorie de caracter exhaustiv a trăirilor estetice, ea totuşi arată în ce moment un obiect generează o atare trăire – şi prin aceasta constituie un preţios *addendum*, un adaos la teoria contemplaţiei.

E timpul să rezumăm datele de mai sus, în legătură cu teoriile mai noi despre trăirile estetice. În rezumat, trebuie pus accentul pe divergenţa atât de vădită dintre diferitele teorii. Interpretarea trăirii estetice ca trăire

activă (ca în teoria empatiei), interpretarea ei ca trăire *pur receptivă* (ca în teoria contemplaţiei) sunt diametral opuse. Şi nu numai atât: în teoriile despre trăirile estetice există şi alte extreme.

Unele teorii interpretează trăirea estetică în sens pur intelectual, altele – ca exclusiv emoţional. Cele menţionate mai sus au fost primele. Adepţii lor din veacul trecut n-au avut niciun dubiu în privinţa participării sentimentelor la trăirile estetice, dar nici nu le-au considerat drept un component decisiv al acestor trăiri. Abia către finele secolului şi-a făcut apariţia ideea că trăirile estetice sunt emoţie pură şi pură delectare. De altfel, nici aceasta nu constituie o noutate: precedentul îl crease Gravina cu teoria sa despre „delirio".

11. *Teoria delectării*, a încântării pure, exclusiv emoţionale, apărând imediat după epoca pozitivismului, a fost ceva cu totul neaşteptat. S-a produs o surpriză, când Edward Abramowski în 1898, la întrebarea „Ce e arta?" a dat un răspuns absolut antiintelectualist. El pretindea că trăirea estetică apare atunci „când înlăturăm factorul intelectual, când ne oprim în pragul gândirii"; abia atunci fenomenul „ne arată celălalt aspect al său de natură intuitivă" şi urmează, cum scrie el, „naşterea frumosului în sufletul omenesc". Ati-ta timp cât acţionează intelectul nu există intuiţie, nu există frumos, nici trăire estetică.

De la începutul veacului nostru, au început să se facă auzite asemenea declaraţii, mai cu seamă când e vorba de poezie: îndeosebi, au avut pondere acelea exprimate de Paul Valéry, gânditorul şi poetul francez; la fel, englezul E. Selincourt, profesor de poetică la Oxford (*On Poetry*, 1929 j, vedea în poezie numai „manifestarea unei experienţe resimţite cu pasiune"; el scria că „valoarea [poeziei] constă în capacitatea de a reda simţirea vieţii în infinita ei varietate".

Însă cel mai radical partizan al „poeziei pure”, concepute în mod strict emoţional, a fost un francez, autorul renumitei *Istorii a sentimentului religios*, Henri Bremond. În materie de poezie, acesta o înţelegea în mod limitat şi intransigent (*Poesie pure*, 1929; *Poesie et priere*, id. J; el scria că poeziei nu-i aparţin nici unele dintre activităţile noastre, ale vieţii de suprafaţă, nu-i aparţin raţiunea, impresionabilitatea, nimic din ceea ce analiza gramaticală sau filosofică descoperă în versuri, nimic din ceea ce păstrează traducerea din poezie, obiectul poeziei, conţinutul, sonoritatea unor fraze anumite, consecvenţa logică a reprezentărilor, gradaţia unei naraţiuni, amănuntele descrierilor şi nici măcar emoţia pe care o deşteaptă în noi. „Expunere, povestire, descripţie pitorească, suscitarea fiorului sau a lacrimilor – pentru toate acestea e suficientă proza, că-46? reia toate acestea ţi constituie obiectul firesc”.

Prin urmare, ce-i mai rămâne poeziei, după opinia gânditorului francez? Nimic, în afară de *încântare*, delectare, extaz „încântarea nedefinită”. Iar pentru aceasta e suficient să se stabilească „un contact cu realitatea secretă” şi acest contact să fie „*transmis adâncului inimii noastre*”. Aşadar în aparenţă nu e prea mult dacă numai atâta înseamnă delectarea, însă totodată e foarte mult dacă în acest act e angajat adâncul sufletului. Iar dacă poeziei îi aparţine şi muzica versului, această muzică are numai un rol, inferior, accesoriu, e doar un „transmiţător de fluid”. Şi ce se realizează prin această poezie pură şi prin delectarea ce decurge din ea? Pe câtă vreme cuvintele prozei ne stimulează în sensul acţiunilor obişnuite ale vieţii, cuvintele poeziei suspendă aceste acţiuni şi ne dau tămăduirea. Iar prin aceasta ele ne cârmuiesc într-acolo unde, după expresia lui Bremond, „ne aşteaptă o prezenţă cu totul alta decât cea umană”. Adică,

la urma urmei poezia tinde să devină rugăciune.

Confirmarea poeziei – după această concepţie – nu ţine de proprietăţile exterioare şi formale, ci de starea sufletească şi anume de starea sentimentelor, cea transcendentă şi mistică. Ce pledează oare în favoarea unei atare interpretări a poeziei? Bremond răspunde: faptul că noi citim o poezie în mod liber, preocupându-ne relativ puţin de conţinutul ei; că nu citim totdeauna poezia întreagă, uneori ne ajung câteva cuvinte pentru ca ea să acţioneze asupra noastră; că adesea ne lăsăm cuprinşi de farmecul ei fără să-i înţelegem exact sensul – aşa cum poporul citeşte psalmii; că de obicei conţinutul versurilor ce aparţin marii poezii e neînsemnat; că versurile atrag cu atât mai mult cu cât sensul lor e mai obscur; că valoarea lor e dependentă de nişte lucruri fără importanţă – ajunge uneori să se schimbe un singur termen şi toată impresia poetică dispare.

Aceasta a fost concepţia emoţională, anti-intelectuală despre trăirile estetice, sub aspectul său mai radical. Ea părea să se refere exclusiv la poezie, însă *mulatis mutandis*, a putut fi aplicată 46

la întreg domeniul artei şi la toate trăirile estetice. Ea îşi pierde însă din caracterul său paradoxal, dacă noi considerăm că delectarea este nu unicul, *ci numai unul dintre aspectele trăirii estetice*, începutul l-a făcut Schopenhauer; pentru el, starea de încântare, de extaz era reacţia provocată în mod special de muzică şi numai de ea. Mergând pe urmele ei, Nietzsche (*Geburt der Trago-die*, 1871) a formulat concepţia dualistă a trăirilor estetice, ce sunt parţial „apolinice” şi parţial „dionisiace”.

IV. Moştenirea

Părerile expuse mai sus în problema-trăirilor estetice nu diferă prea mult între ele; însă totodată observăm că ele nu abordează întotdeauna aceleaşi probleme.

A. Unele concepţii au căutat să formuleze o *definiţie* a trăirilor estetice, altele au tins către o teorie a lor. Şi nici măcar nu s-a întâmplat ca esteticienii mai vechi să stabilească o definiţie, pe baza căreia esteticienii de mai târziu să construiască o teorie. Majoritatea esteticienilor, n-au făcut o deosebire între aceste două sarcini. O vagă noţiune a trăirii estetice există la Aris-lotel şi la Toma din Aquino şi o găsim în scrierile lor alături de cercetarea trăirii tipice. Însă teoria îi aparţine lui Platon, care a încercat să arate ce anume condiţii se cer îndeplinite în scopul dat şi cu ce forţă intelectuală a fost înzestrat omul pentru ca să poată resimţi trăirea estetică. Expunerile lui Plotin sau Marsilio Ficino aveau aceeaşi temă ca şi ale lui Platon. Esteticienii epocii luminilor s-au preocupat şi ei prea puţin de chestiunea definiţiei, presupunând de la bun început că trăirea estetică înseamnă pur şi simplu trăirea frumosului şi a sublimului*, totuşi s-au străduit să examineze datorită căror capacităţi ale inte65 lectului ia naştere această trăire. O mare excepţie a constituit-o gândirea lui Kant; în scrierile lui găsim şi definiţia şi teoria, ca şi mai târziu în scrierile lui Schopenhauer. Esteticienii secolului trecut şi cei de la începutul secolului nostru, he-doniştii, iluzioniştii sau empaticii, tindeau mai mult către explicitarea sau interpretarea fenomeinelor decât spre definirea lor.

B. Teoriile despre trăirile estetice, aşa cum s-au format ele pe rând, au atins mai mult decât o singură temă. Concepţia pitagoreică a „privitorului” era o teorie asupra *atitudinii* estetice şi la fel expunerile lui Eriugena despre *„nulla cupidou* (plăcerea lipsită de pofte). Asemănătoare a fost estetica contemplativă a lui Schopenhauer. În schimb, cea a lui Platon fusese înainte de toate o teorie despre facultăţile intelectuale necesare trăirii estetice. În acelaşi sens au fost formulate şi teoriile

iluministe despre gust şi „simţul estetic”. Chiar şi teoria lui Kant despre „puterea de judecare” presupunea coroborarea tuturor facultăţilor intelectului.

Teoriile estetice mai apropiate nouă au dat dovadă de aceeaşi varietate. *Demersul* trăirii estetice constituia tema principală a teoriei empatiei. Teoria lui Bremond punea accentul pe *obiectul* trăirii: adică pe o anume realitate secretă. Teoria lui Hamann implica în schimb *condiţia* trăirii şi anume izolarea de viaţa obişnuită, postulând teoria distanţării psihice. *Condiţia negativă*, în speţă eliminarea factorului intelectual, era obiectul teoriei lui Abramowski, pe câtă vreme teoria hedonismului estetic avea în vedere *elementele* trăirii. Teoria reprezentărilor imaginative menţiona *capacităţile* necesare trăirii, iar teoria oscilaţiei punea accentul pe *alternanţă*. În preajma anilor 1900, concepţia potrivit căreia noţiunea de bază a esteticii psihologice e o noţiune de atitudine estetică, ea fiind aceea care determină rezultatul trăirii estetice, a găsit susţinători, printre care O. Kiilpe în Germania şi J. Segal în Polonia, în ceea ce privea natura acelei atitudini, aici esteticienii n-au mai fost de acord. Kiilpe şi Segal erau partizanii atitudinii contemplative, teoria *empatiei* fiind preconizată de alţi teoreticieni. Şi cu toate acestea, după multă vreme, s-au înregistrat reveniri la atitudinea de spectator, de „privitor contemplativ”, aceea definită cândva de gândirea pitagoreică.

C. Faptul că denumirea de trăire estetică a cuprins fenomene foarte diverse, a constituit permanent un obstacol pentru formularea unei definiţii şi a unei teorii precise. „Diversitatea trăirilor estetice – scria teoreticianul polonez S. Ossowski, în 1958 – e poate tot atât de bogată ca şi aceea a obiectelor ce generează asemenea trăiri”.

Esteticienii mai noi socotesc că există un sentiment specific, care deosebeşte trăirile estetice. Ei s-au străduit

să le descopere, ceea ce le-ar fi permis să delimiteze graniţele esteticii, dar e îndoielnic dacă în genere un atare sentiment există: chiar printre psihologi s-a ivit opinia ce susţine că „*nu există* nicio emoţie, niciun sentiment care ar putea fi calificat drept estetic” (*there is no unique emotion wich we can labei the aesthetic emotion*, v. C.W. Valentine, *The experimental Psychology of Beauty*, 1962, p. *9*). Trăirea estetică ar fi mai degrabă cauzată de îmbinarea armonioasă dintre diverse simţiri, şi o anumită atitudine a intelectului. Tot aşa gândesc şi artiştii de avangardă: Robert Morris spune că deosebirea dintre experienţa estetică şi cea obişnuită e de ordin cantitativ şi nu calitativ (M. Tucker, 1970).

D. Cel mai esenţial fapt e acesta: noţiunea de trăire estetică nu e riguroasă. Atunci când opera de artă acţionează prin caracterul său nou şi neobişnuit, acţionează ea pe plan estetic? J. Addi-son (*The Spectator*, 1712J opunea frumosul caracterului insolit, neobişnuit (*un common*), dar totodată le reunea ca pe două variante ale „plăcerii imaginaţiei”. De-aici decurgea faptul că raportul dintre ele era discutabil, iar noutatea şi caracterul neobişnuit ajungeau să devină tot mai importante în artă – şi nu numai în contactul cu arta nouă, dar şi în contactul cu cea veche, în colecţiile de antichităţi ca şi-n expoziţiile avangardiştilor – căci, „ceea ce e vechi, a devenit necunoscut şi prin aceasta a dobândit calitatea noutăţii” (A. Moles, *Esthetique experimentale*, p. 21). Vizitând muzeele, până şi călătorii s-ar zice că resimt o emoţie aparent estetică, deşi în realitate e vorba de simplă emoţie *turistică*. Mai degrabă colecţionarii de cărţi poştale ilustrate, aşa cum s-a observat în mod paradoxal (Moles, op. cit., p. 24), cunosc sentimentul strict „estetic”. Dar cel mai adesea termenul acesta e utilizat în mod larg şi imprecis, aşa încât nu o dată el cuprinde tot ceea ce nu

mai înseamnă nici cunoaştere şi nicio acţiune exercitată de către un obiect de artă.

E. în acest domeniu divergenţele au fost prea mari pentru ca să nu fi provocat unele încercări de conciliere. Dacă secolele trecute au constituit o epocă a teoriilor extremiste, excluzându-se reciproc, epoca noastră e mai curând în căutarea teoriilor pluraliste, alternative, promiţătoare de împăcare a poziţiilor potrivnice.

Una dintre aceste teorii îi aparţine lui R. Ingarden, fiind formulată de el în repetate rânduri şi mai ales în cartea *Trăire*, *operă*, *valoare* (1966). Ideea de bază constă în susţinerea că trăirea estetică e complexă, implicând mai multe faze. Dezvoltându-se în timp, ea trece printr-o serie de *etape* de caracter diferit; întruna, confirmă teoria atitudinii active, în alta – teoria atitudinii pasive, în o alta – atitudinea intelectuală; în fine, în a treia, cea zisă emoţională, se preconizează tendinţa ce subordonează factorului emoţional orice trăire estetică.

Începutul trăirii, după Ingarden, îl face „emoţia prealabilă", având caracterul de „punere în mişcare". A doua etapă urmează atunci când sub influenţa acestei mişcări dirijăm întreaga noastră conştiinţă către obiectul care a declanşat-o; aceasta duce la o disciplinare a demersului obişnuit al conştiinţei, îi limitează sfera, concentrează interesul nostru asupra calităţii percepute. Începe atunci o a treia etapă: „contemplarea concentrată" a acelei calităţi. Odată cu aceasta. a treia etapă, trăirea estetică poate să ia sfârşit, însă poate să şi dureze în continuare; dacă durează, înseamnă că subiectul are înaintea sa un obiect deja format în sine şi poate comunica cu el, reacţionând în sens emoţional faţă de ceea ce făurise el însuşi. În trăirea estetică apar, deci, pe rând: pura emoţie a subiectului, formarea obiectului de către subiect şi trăirea receptivă a acestui obiect. În primele etape

trăirea are un caracter senzorial şi dinamic, care în ultima dispare, transformându-se într-un caracter contemplativ.*

F. Există încă o concepţie pluralistă contemporană despre trăirile estetice (W. Tatarkiewicz, *Concentrare şi reverie*, 1934), a cărei teză e următoarea: trăirile estetice sunt de diverse genuri; noţiunea generală despre ele cuprinde şi trăirile pasive şi pe cele active, posedând atât un coeficient comun intelectual foarte precis, cât şi unul emoţional; această noţiune cuprinde deopotrivă stările de contemplare şi delectare, precum şi pe cele ale unei puternice emotivităţi.

Şi unele şi altele se plasează în cadrul noţiunii comune de trăire estetică, având un drept egal la o asemenea specificare. Teoria ce susţine că trăirea estetică înseamnă o încântare extatică, e justă, însă doar peitru o parte din trăirile desemnate cu această denumire; şi acelaşi lucru se poate spune despre teoria contemplaţiei.

Teoriile despre trăirile estetice, îndeosebi acestea două din urmă, pluraliste, se pot exprima şi în termeni mai simpli, mai cotidieni, inteligibili pentru oricine. Contemplaţia nu e în definitiv altceva decât concentrarea asupra obiectului, menită să provoace o trăire estetică, iar teoriile care

— Pentru terminologia şi noţiunile expuse în acest pasaj cf. Roman Ingarden, *Studii de estetică* (Bucureşti, ed. Univers, 1978) passim [n.tr.]

acordă prioritate factorului emoţional, văd în asemenea trăire ceea ce în mod curent noi exprimăm prin visare, prin *reverie*. Deci, se poate spune că potrivit teoriei lui Ingarden, trăirea estetică *erând pe rând* concentrare şi reverie, iar după cealaltă teorie, ea poate fi ansamblul concentrării şi reveriei, însă totodată poate fi în mod *exclusiv* numai concentrare sau numai reverie. Numai prin procedee de alternanţă s-ar putea descrie noţiunea de

trăire estetică, atât este de generală şi de incomplet formulată.

470

ÎNCHEIERE

Varia sunt inundi membra. Vanae sunt în membris mundi species. Variae sunt în speci-bus individuorum figurae […] tant*a igitur na*-l*urae conformaturus în* o*mnibus diversitatem, în* m*odo subzistendi, în* m*agnitudine, în* f*orma, în figura, în* h*abitudine, in termino,* in situ*, el* q*uot poleris discriminibus induc, in agendo, pa*li*endo,* clar*giendo, ca*pi*endo, su*bs*trahendo, ad*de*ndo, al*i*isque mod*i*s ut* d*ixi*m*us alt*e*rando*

(Diverse sunt părţile lumii, diverse sunt speciile părţilor lumii şi diferite sunt formele individuale aparţinând speciilor. Atât este deci de mare diversitatea naturii în toate cele, în felul de a fi, în mărime, în formă, în aspect, în obicei, în mărginire, în loc şi în alte câte deosebiri ai putea închipui: În a acţiona, a suferi acţiunea, a se extinde, cuprinde, diminua, spori şi în alte manifestări pe care le desemnăm prin termenul de schimbare.)

GIORDANO BRUNO, Ars *Memoriae*.

A. Cu aceasta-se încheie cartea de faţă: e istoria celor şase noţiuni sau mai bine zis a unei bune părţi din acestea, alături de care a fost schiţată tangenţial şi istoria noţiunilor de graţie, de subtilitate, de sublim, de clasic, de romantic, şi încă a câtorva. Poate că titlul ar fi trebuit să menţioneze caracterul comun al acestor noţiuni şi să precizeze că e vorba de istoria noţiunilor „estetice”. Totuşi, ni se pare că o lucrare istorică, vorbind despre timpuri străvechi, trebuie să evite pe foaia ei de titlu acest termen, ce-i drept utilizat în mod general în zilele noastre, care s-a format târziu şi fără de care istoria europeană a consideraţiilor despre frumos, creaţie sau formă, s-a putut

descurca foarte bine vreme îndelungată.

Istoria celor şase noţiuni fundamentale ale esteticii actuale a fost bogată în dispute şi modificări. Atunci când se părea că noţiunile sunt precizate, se schimbau denumirile – altă dată se schimbau noţiunile înseşi, atunci când denumirile erau stabilite. Istoricul se simte atras de acest belşug de concepţii dezvoltate în jurul câtorva teme. „ l însă ele pot să descurajeze pe estetician: e cazul, oare să mai continue această istorie dificilă şi să mai construiască pe temeiul unei astfel de diversităţi de noţiuni şi denumiri o nouă teorie, mai bună?

S-ar putea presupune că vechile dispute s-au potolit în fine şi că, în vremea noastră, s-a ajuns la o stabilizare a teoriilor şi noţiunilor.

În realitate, chiar dacă s-a întâmplat aşa ceva, stabilizarea e foarte modestă, de aspect îndeajuns de insolit şi nimic nu promite că ea se va menţine. *Reproducerea* (sau *redarea reprezentalională*) care, sub numele de *mimesis* şi *imitaţie* –, s-a situat îndelung pe primul plan, a trecut acum pe cel din urmă. Creaţia, mai demult abia luată în seamă, a căpătat prioritate. O poziţie superioară a ocupat *forma*, considerată totuşi ca o noţiune discutabilă, de caracter polisemantic.

În schimb, *frumosul* e considerat astăzi cu neîncredere, ca o noţiune învechită. Despre *artă* se citesc consideraţii pe fiece pagină, dar aici e vorba de căutări asupra a *ceea ce ar putea fi arta* şi în niciun caz despre ceea ce fusese ea vreme de două milenii. Deci, nu putem folosi termenul de stabilizare. Noţiunea de artă este astăzi tot atât de confuză ca şi aceea de frumos. În veacul trecut, noţiunile esteticii păruseră într-adevăr să se stabilizeze şi (ca să vorbim în stilul kantian) „să păşească pe calea impecabilă a ştiinţei”. Dar în secolul nostru a survenit criza.

Ea a fost rezultatul a două motive. Unul din ele constă în cursul *obişnuit* al istoriei: noţiunile s-au uzat, în locul lor s-au format altele noi, ori au fost generate de rămăşiţele celor vechi. Al doilea motiv îl constituie momentul istoric excepţional pe care-l trăim: oamenii doresc transformările şi socotesc că sunt chemaţi a le efectua în totul şi nu numai în noţiuni, în toate şi nu numai în cele estetice. Dacă în ordinul noţiunilor, şocul a luat locul frumosului, dacă se formează o estetică fără de frumos şi de artă – aceasta nu înseamnă că avem de-a face cu noi faze ale unei evoluţii iniţiate mai demult, în speţă a celei din veacul trecut, ci cu o ruptură a unei continuităţi. Mulţi oameni din zilele noastre au sentimentul că se află într-un moment de răscruce – şi li se răspunde că ei înşişi sunt cei ce grăbesc un asemenea moment – aşa cum au survenit multe în trecut, însă fără a fi atât de „planificate", nici atât de conştient pregătite. Dimpotrivă, apăreau pe nepregătite, se efectuau mai curând dintr-un impuls interior, adesea fără să existe conştiinţa că se produc nişte schimbări. În ceea ce priveşte momentul actual, istoricul cunoaşte prea puţine antecedente şi i-ar fi greu să prevadă prin analogie cum vor fi etapele următoare; nu există o experienţă anume a ceea ce ar fi o răsturnare conştientă şi voită (să fie „altfel" decât a fost!) şi nici nu se ştie dacă aceasta ar avea mai multă profunzime şi mai mulţi sorţi de izbândă şi de durată.

B. Istoria noţiunilor a fost comparată cu un cimitir – comparaţie nu tocmai nimerită. Cel puţin în domeniul esteticii, ea seamănă cu un atelier de reparaţii: unele obiecte se repară, altele se înlătură şi sunt înlocuite cu altele noi. Mai asemănătoare cu cimitirul e istoria teoriilor, unde se află şi o secţie destul de bogată a teoriilor estetice: acolo sunt îngropate teorii despre frumos, artă, creaţie, formă, trăire estetică!

Formarea *noţiunilor* e stimulată de marea varietate a fenomenelor, divizată pe clase: când o clasă a căpătat o poziţie necorespunzătoare, când ea conţine fenomene disparate sau le-a omis pe cele similare, atunci noţiunea e corectată, amplificată sau diminuată, schimbându-se limitele noţiunii date. Aşa încât, istoria noţiunilor e mai cu seamă o istorie a *corectărilor*, a schimbărilor, a rectificărilor şi faptul e valabil în mod egal şi pentru noţiunile estetice.

Cât despre formarea *teoriei*, ea constă în găsirea trăsăturilor comune în cadrul unei clase distincte, pe care noi o descriem şi o explicăm prin acele trăsături. Acest demers poate fi efectuat în mai

473 multe moduri şi când unul din ele se dovedeşte a fi greşit, încercăm altele. Astfel, istoria teoriilor nu mai e o istorie a corectărilor, cât o istorie a *noilor încercări*.

Ce-i drept, istoria esteticii cunoaşte două teorii neobişnuit de durabile, care au avut o trăinicie milenară, anume teoria frumosului (ca formă), pomenită mai sus drept *Marea Teorie* (mare – îndeosebi pentru durabilitatea ei), precum şi teoria artei (ca imitare), numită mai sus *Vechea Teorie*, căci ea şi-a pierdut importanţa, chiar dacă a rezistat două mii de ani. În afară de acestea două, au mai existat în estetică o sumă de teorii ce apăreau una după alta sau simultan. Rezistau un anumit timp, aveau partizani entuziaşti, după care veneau altele şi le înlăturau pe primele. În lumina noilor teorii, cele vechi păreau că sunt erori.

Teoria pitagoreică, conform căreia frumosul depinde exclusiv de proporţii şi numere – atât de atrăgătoare vreme îndelungată pentru filosofi şi artişti – a fost numai parţial considerată ca un adevăr; când o teorie generală asupra frumosului ne dezamăgeşte, ni se pare că ea e o greşeală; atunci fie că se limitează concepţia consacrată

despre frumos, fie că se amplifică obişnuita noţiune despre proporţii.

Teoria platoniciană despre ideea de frumos, idee ce ne e cunoscută, de care ne servim şi prin care putem recunoaşte frumosul – exclusiv prin ea – a fost o eroare şi chiar una depistată îndeajuns de curând, chiar dacă timp de veacuri n-a încetat să-şi aibă adepţii entuziaşti. Iar cealaltă teorie platoniciană – anume că arta e dăunătoare sub raport moral – e şi aceasta eronată.

Teoria aristotelică a „purificării" (*Catharsis*), care vede în artă un mijloc de purificare a pasiunilor şi de înnobilare spirituală, teorie cu multe semnificaţii, susceptibilă de multe interpretări, e parţial justă, însă, ca teorie generală despre artă, e o greşeală, ca şi tentativa aristotelică de a făuri o teorie generalădespre tragedie.

Teoria neoplatoniciană a strălucirii – claritascare vedea esenţa frumosului în lumină şi strălucire, era confuză şi prea puţin operativă, teoretic vorbind. La fel a fost identificarea pe care o stabileau scolasticii între *claritas* şi *forma*, adică teoria despre frumuseţea unui obiect determinată de esenţa lui, care transpare prin aspectul material. Teoria aceasta, construită de adepţii lui Albert cel Mare în veacul al XIII-lea, a cunoscut – nu fără motive – o existenţă foarte scurtă.

Renascentista *„concinnilas"* [îngrijire, măiestrie, exactitate, după concepţia ciceroniană] – e tot o teorie despre frumos, însă a avut aplicare aproape numai în arta clasică, dezamăgindu-i pe partizanii frumosului din arta gotică sau cea a barocului.

Teoria poeziei, dezvoltată de aristotelicienii veacului al XVI-lea şi foarte amănunţit prelucrată de ei, atât ca o concepţie generală, cât şi în numeroase observaţii şi notaţii detaliate – e eronată.

Teoria literaturii şi a artei franceze academiste din

veacul al XVII-lea e o eroare mai mult decât evidentă.

Agudeza manieriştilor, teoria potrivit căreia unica frumuseţe autentică rezidă în subtilitate şi rafinament, a corespuns doar unui sector de opere foarte limitat; iar ca teorie generală a literaturii şi artei – constituie o greşeală.

Sistematizarea artelor frumoase imaginată de către Ch. Batteux – primul sistem din istorie acceptat principial de către teoreticienii secolului al XVIII-lea – a fost mai întâi corectată, modificată şi la sfârşit considerată ca o greşeală. Prima concepţie despre estetică privită ca ştiinţă, ideată de către A. Baumgarten şi afirmând că estetica e o ştiinţă a cunoaşterii senzoriale (*cog-nitio senzitiva*), a fost criticată şi considerată drept greşeală încă din secolul luminilor.

Gândirea estetică a lui Schelling şi a lui Hegel, închegată în două mari teorii, pline de idei strălucite, a fo'; t, în ansamblu – o mare eroare. Şi nu altceva a fost „ştiinţa despre frumos" a polonezului Libelt, păcătuind prin puţinătatea faptelor, prin belşugul de construcţii speculative.

Nenumărate teorii despre literatură şi arte din veacul trecut şi din vremea noastră, elaborate de către scriitori şi artişti, realisme, naturalisme, expresionisme etc., au corespuns unor anumite curente şi momente ale istoriei, anumitor grupări de artişti, dar ca teorii generale despre artă, au dezamăgit, fiind înlăturate de alte curente, momente, grupări.

La fel s-a întâmplat cu teoriile filosofice despre frumos, artă, trăiri estetice, enunţate şi dezvoltate de esteticienii mai noi, concepţiile hedoniste, iluzionismul, teoria empatiei: toate au avut însemnătate ca observaţii parţiale, au fost totuşi întâmpinate cu critici, iar ca teorii estetice generale au fost considerate drept erori.

În fond – câte greşeli, aproape tot atâtea teorii, şi

aceasta se petrece nu numai în teoriile mai vechi, de la care a provenit odinioară prima reflecţie anonimă de caracter estetic, dar şi în cele recente, în teoriile mature ale esteticii ştiinţifice.

E o altă întrebare dacă în multe din aceste teorii au existat şi *particulae veri* (părticele de adevăr). Acestea poate că au fost în toate, în unele mai puţin, în altele mai mult, însă de fapt în fiecare teorie, din câte au fost formulate şi lăudate în decurs de veacuri, a existat câte un adevăr parţial. Erorile constau în aceea că adesea observaţiilor parţiale li se dădea un caracter general, că se proceda la *totum pro parte* (se lua partea drept un întreg). Dar aceasta n-ar fi un motiv pentru a condamna teoriile parţial greşite, căci pe plan istoric ele au fost necesare. Într-un domeniu atât de complicat şi dificil cum e teoria artei, a frumosului, a trăirii estetice, a creaţiei, poate că n-ar fi o mai bună metodă decât aceea a tentativelor şi erorilor (dacă s-ar putea utiliza aici un asemenea termen) şi niciun procedeu mai bun decât acela de a proclama teorii extremiste, provocatoare de împotriviri, stimulatoare în sensul dialectic, îndemnând minţile să se avânte într-o direcţie opusă, pentru ca până la sfârşit să se apropie de o poziţie mijlocie sau mai degrabă să admită mai multe adevăruri parţiale, limitându-se şi completându-se reciproc. Aşa încât, spre a descoperi o teorie specifică, justă şi a ne convingede justeţea ei, în complexul univers al frumosului, artei, creaţiei, n-a existat probabil o cale mai bună decât aceea ce începe cu teoriile generale eronate şi – întâmpinând dificultăţi, contraargumente şi devieri – să se remarce greşelile şi să se ajungă la teorii de amănunt limitate, dar valabile.

Aceasta a fost calea – ce câtuşi de puţin nu se apropie de sfârşit – a esteticii europene. Poate I că ea a fost singura care a făcut posibilă coordonarea,

sistematizarea, generalizarea corectă a cugetărilor despre frumos şi artă, despre creaţie şi formă.

C. E bine ca, la încheierea unei cărţi, să revenim la intenţia noastră iniţială, la ideea cu care am început cartea de faţă. Părerea noastră a fost următoarea: lumea e diversă şi complicată, atât lumea operelor umane cât şi aceea a naturii. Ea cuprinde în sine obiecte asemănătoare între ele, însă amestecate cu altele neasemănătoare; nu e ca un magazin în care lucrurile sunt aşezate cu vânduială, după felul lor. Dar mintea omenească cere ordine şi claritate. Ca să le realizase, ea orânduieşte lumea, adică separă şi în propriile ei săvârşiri, cât şi în natură, obiectele asemănătoare între ele, grupându-le pe *clase*.

Omul operează cu aceste clase, ca şi cum ar fi uniforme, deşi ele cuprind obiecte similare doar sub unele raporturi şi deosebite sub altele; mintea noastră formează deci clase de „sculpturi” sau de „mese”, deşi sculpturile prezintă diverse variante, iar mesele sunt de toate felurile. Iar pentru a căpăta o înţelegere, o comunicare nu numai cu alţi factori, dar şi cu el însuşi, omul are nevoie de clase şi noţiuni atât în ce priveşte sculpturile şi mesele, dar şi pe planuri mai largi, cum sunt natura şi adevărul, frumosul şi arta, creaţia şi trăirea estetică. Clasele şi noţiunile cele mai generale posedă un domeniu imens şi – *tee-l* mai prin aceasta – un conţinut greu de sesizat.

Ceea ce nu ne împiedică să alcătuim acele clase şi să formulăm acele noţiuni, să ne străduim a sesiza conţinutul lor, iar dacă vedem că tot ceea ce am făcut e nesatisfăcător, s-o luăm de la început.

Nu-i mai uşor, ba poate e chiar mai dificil să închegăm o *teorie* corespunzătoare acestei clasificări uriaşe. Teoriile nu sunt utile în acelaşi sens ca şi clasele, noţiunile şi definiţiile lor: căci ele nu constituie o pregătire a cugetării, o făurire de cadre şi scheme pentru această

cugetare, nu sunt fundamentul, punctul de plecare, începutul. Dimpotrivă – teoriile sunt sfârşitul, dacă nu cel definitiv, absolut, măcar o însumare provizorie a gândurilor şi cunoaşterii noastre.

Noi elaborăm teorii, pentru că ele ne sunt necesare. Dar operaţia e grea, mai ales în cazul marilor clase ce cuprind o infinitate de obiecte, abia în parte asemănătoare între ele. Le elaborăm, însă mai curând sau mai târziu se constată că ele nu sunt suficiente: ies la iveală obiecte ce nu existau înainte sau pe care nu le observasem. Atunci creăm noi teorii, care ne par mai bune, integrând şi descriind mai bine obiectele ce ne sunt cunoscute. Până când iarăşi apar noi experienţe ce ne impun să completăm ori să modificăm teoriile noastre şi atunci ne vom strădui să creăm încă o teorie nouă. Şi astfel, dintr-o teorie în alta, îşi duce calea istoria ştiinţei despre frumos şi artă, despre formă şi creaţie. Nu altfel se petrec lucrurile cu ştiinţa noastră despre natură, om şi societate.

În cadrul unor clase atât de mari, cum sunt frumosul şi arta, e greu să examinăm toate obiectele ce le aparţin – de aceea teoriile sunt cel mai adesea juste numai în raport cu o anumită parte a claselor date, însă pentru partea după care au fost modelate, ele sunt valabile. Justeţea lor poate fi valabilă în continuare, dacă sfera lor se îngustează, ori dacă unei noţiuni mai generale i se conferă o definiţie alternantă. Istoricul ştie că teoriile generale despre arta sau frumos, Oare ne-au dezamăgit mai târziu, s-au vădit totuşi ca fiind foarte exacte pentru o sferă mai restrânsă, pentru unele capitole ale artei, pentru anumite aspecte ale frumosului. În formularea lor generală şi absolutizantă erau greşeli, totuşi ele explicau anumite aspecte ale frumosului şi artei – deci, în acest sens ele rămân pozitive.

D. în ciuda variabilităţii noţiunilor şi teoriilor

estetice, există în istoria lor şi unele *motive permanente*, mereu vii sau redevenind din când în când aplicabile. Unele din ele au rămas neschimbate în decursul veacurilor, altele au suferit adesea schimbări şi dezvoltări parţiale. Istoricul poate să precizeze în genere momentele în care aceste motive au apărut sau reapărut în conştiinţa estetică. Cele mai importante, care merită să fie menţionate în mod special, cât şi în scopul recunoaşterii a ceea ce au iniţiat ori au exprimat mai deplin, poartă numiri distincte. Unele din aceste motive sunt comune teoriei artei şi teoriei frumosului, altele sunt proprii numai teoriei artei; aici vor fi prezentate împreună.

Istoria gândirii estetice e anterioară *motivului pitagoreic*; căci aşa numim noi – după imitatorii lui Pitagora – concepţia conform căreia *frumosul* e determinat de proporţie, număr, armonie sau – cum s-a zis la început – de *simetrie*. Concomitent cu motivul pitagoreic, s-a dezvoltat iniţial *motivul orfic*, adică acea convingere că arta exercită o influenţă asupra celui ce participă la ea, şi în speţă, purifică sufletul. Motivul acesta a fost preconizat mai întâi de un mic grup de filosofi greci, apoi a revenit în anumite momente ale istoriei; în schimb, motivul pitagoreic a dăinuit mai bine de două milenii ca o facultate specifică gândirii europene.

Nu mult mai târziu, în epoca clasică a Greciei, au apărut unul după altul diverse teme ale esteticii, care au dăinuit timp de veacuri. Nu totdeauna a existat o concordanţă între ele: *motivul sofiştilor*, care susţinea teza caracterului relativ şi subiectiv al frumosului, se opunea *motivului platonician*, adică ideii eterne despre frumos. Totuşi au dăinuit amândouă, chiar dacă îşi aveau adepţi în cercuri diferite.

Din aceeaşi epocă a clasicismului datează *motivul lui Heraclit*, adică al armoniei contrariilor precum şi *motivul*

lui Socrate, al idealizării realităţii de către artă, iar prin *motivul stoicilor* înţelegem interpretarea frumuseţii lucrurilor prin modul cum ele corespund ţelului lor.

În această epocă plină de iniţiativă intelectuală au apărut şi motive având caracter negativist: *motivul cirenaicilor* sau al lipsei de valoare a frumosului şi artei; *motivul sofiştilor*, deja citat, despre subiectivitatea frumosului şi relativismul artei; *motivul lui Gorgias* sau iluzionismul, convingerea că amăgirea e sursa de acţiune a frumosului şi artei; *motivul epicureic* sau subordonarea frumosului şi artei faţă de necesităţile vieţii; *motivul scepticilor* sau teza despre imposibilitatea formării unei teorii despre frumos şi artă. Motivele negative în estetică au fost de obârşie foarte timpurie şi s-au dovedit nu mai puţin trainice decât cele pozitive.

Alte motive durabile în estetică au luat naştere pe vremea elenismului. Anume: *motivul lui Poseidonios*, sau al diferenţierii formei şi conţinutului în artă; *motivul lui Kallistratos* sau inspiraţia ca temei al artei; *al lui Filostratos* sau al imaginaţiei ca o altă bază a artei, *al lui Vitru-vius* – al euritmiei, adică al convingerii că arta posedă o natură semisubiectivă, şi semiobiectivă; *al lui Dion* – dualismul poeziei şi artelor plastice (motiv străvechi în Grecia, însă dezvoltat şi argumentat de Dion); *al lui Cicero* – tratare pluralistă a artei, aprecierea ei ca un fenomen cu numeroase aspecte şi posibilităţi; *al retorilor* – diferenţierea variantelor şi nivelelor artei. La finele lumii antice a apărut *motivul lui Plotin*, adică ideea că frumosul e calitate pură, nu ordonarea şi proporţia părţilor.

Epoca creştină a adus *motivul lui Vasile cel Mare*, adică înţelegerea artei ca o relaţie între obiect şi subiect; apoi *motivul lui Pseudo-Bio-nysios* definind arta ca lumină. Apoi, *al lui Auguslin*, concepând frumosul ca ordine. În Evul mediu îşi are începutul *motivul lui Scotus Eriugena*,

adică al dezinteresării ca poziţie indispensabilă pentru a resimţi frumosul. *Motivul lui Bernard de Clair-vaux* aducea teza superiorităţii frumosului şi artei, pe câtă vreme *al lui Albert cel Mare* deducea frumuseţea lucrurilor din forma lor noţională, iar *motivul tomist* punea faţă în faţă trăirea estetică şi percepţia obişnuită, condiţionată de factori biologici. În fine – *motivul lui Dante* sau „al celor două culmi ale Parnasului", opunea arta izvorâtă din raţiune celei generate de inspiraţie.

Renaşterea a început cu *motivul lui Petrarca* sau al artei ca „ficţiune delectabilă". *Motivul umaniştilor* deducea arta din *furor poeticus* (extazul poetic), iar cel al lui *Nicolaus Cusanus* punea accentul pe participarea activă a artistului în elaborarea oricărei opere de artă. La fel, *motivul lui L.B. Alberti* aducea pe primul plan *disegno*, proiectul, intenţia artistului, iar *al lui Rafael* condiţiona opera de artă de ideea cuprinsă în intelectul artistului. *Motivul lui Leonardo da Vinci* subordona cu totul arta naturii, pe câtă vreme *al lui Michelangelo* presupunea un factor raţional în crearea operei de artă (*şi clipinge col cervello* – „se pictează cu creierul"). *Motivul lui Vasari* consta în diferenţierea feluritelor „maniere" în artă, iar *al lui Baldassare Castiglione* – în *sprezzatura*, graţia neglijentă, ca una din sursele frumosului. *Motivul lui Dürer* afirma următoarele: recunoaştem frumosul, dar nu cunoaştem esenţa lui (*was ober die Schonheit sei, weiss ich nicht*). *Motivul lui Patrizi* e cel al miraculosului în artă (*mara-viglia*), iar al lui Zuccaro e acel *disegno interna* ca temei al artei. Motivul poetului polonez *Sar-biewski* susţinea că artistul e un creator asemenea lui Dumnezeu (*instar Bei*). De cu totul altă natură era *motivul lui Cardano*, adică al subtilităţii considerate drept categorie artistică. Încă mai extremist a fost *motivul lui*, *Malhovhoş* uu-iittwrf inutilitatea totală a arte. CONSERV. TORUL I

La răspântia dintre Renaştere şi Baroc s-au reînnoit şi chiar s-au intensificat vechile motive. Malherbe marchează doar o revenire la motivul cinicilor. *Motivul lui Giordano Bruno* însemna o radicalizare a pluralismului estetic. *Motivul lui Descartes* era o reînnoire a subiectivismului în estetică, cel al *lui Baltazar Gradări* constituia *o* propagandă exagerată în favoarea *subtilităţii*, iar al lui *Gravina*, în fond, era o întoarcere la motivul orfic. Ceva mai târziu, *motivul lui Hume* reînnoia teza sofiştilor despre caracterul variabil al frumosului, iar cel *al lui Lessing* reînnoia, aprofunda şi generaliza motivul lui Dion despre dualismul poeziei şi plasticii.

Din vremea Barocului: *motivul lui Poussin* era bazat pe „prospectivitatea” viziunii; *al lui Ra-cine* – pe caracterul verosimil considerat ca suprema virtute a artei mimetice; *al lui Boileau* – pe aplicarea regulilor, aplicare ce constituie condiţia cea mai generală a artei bune – şi *al lui Tezauro*, care vedea esenţa artei în metaforă.

Din veacul următor datează *motivul lui Vico* sau al adevărului specific poeziei, precum şi *al lui Dubos*, explicând arta ca un mijloc de ocupaţie a intelectului şi de combatere a plictiselii. Denumirea de *motiv al lui Addison* s-a dat pe bună dreptate operaţiei de diferenţiere a categoriilor estetice, iar de *cel al lui Burke* s-a dat confruntării dintre frumos şi sublim (deşi existaseră precedente în acest sens nu numai la Pseudo-Lon-ginos, dar şi la Boileau). Cu numele lui *Kant* s-ar putea desemna multe motive, însă dacă trebuie să-l subliniem pe cel important, atunci am putea spune că *motivul kantian* desemnează convingerea că judecăţile estetice sunt totdeauna individuale.

Considerarea vieţii estetice ca o contemplaţie poate prea bine să poarte denumirea de *motivai lui*

Schopenhauer, iar *motivul lui Hegel* e dialectica esteticii. *Motivul lui Cernişevski* caută să distingă frumosul specific al realităţii; de importanţă majoră este *motivul lui Marx* – condiţionarea socială a artei.

În epoca modernă, motivul propriu lui *Croce* constă în a trata estetica întocmai ca disciplina lingvisticii. *Motivul lui Riegl* introduce în istoriografie concepţia „voinţei de artă" (*Kunstwollen*), iar cel *al lui Lipps* – teoria empatiei. Motivul tipic epocii noastre, care poate purta numele lui *Valery*, vede în trăirea estetică un şoc, iar *motivul lui Apollinaire* suprimă demarcaţiile dintre arte. Motivul eliminării caracterului ornamental al artei îi aparţine lui *Loos*, iar motivul formei funcţionale, mai cu seamă aplicat la condiţiile existenţei sociale, îi aparţine lui *Le Corbusier*. Avem dreptul să atribuim cel puţin trei asemenea motive unor gânditori polonezi; după motivul lui Sârbiewski, deja citat – motiv ce pune accentul pe forţa de creaţie – există încă două de dată mai recentă: forma pură ca unic sens al artei (*motivul lui Witkiewicz*) şi fundamentarea esteticii pe noţiunea sistematizării coerente a elementelor (*motivul lui Zorawski*).

Dacă cineva ar spune că enumerarea motivelor esteticii şi, cu atât mai mult, că pomenirea acestora alături de numele unor gânditori constituie o vană distincţie, *paignion* (joacă, glumă, cum zice Platon), atunci ar trebui să ia în consideraţie valoarea mnemotehnică certă a unui atare procedeu, precum şi faptul că, deşi majoritatea noţiunilor şi teoriilor estetice e operă colectivă, totuşi, a existat cândva o fiinţă care le-a formulat mai timpuriu sau mai izbutit decât altele. Am menţionat aici întreaga serie a motivelor estetice pentru ca cititorii să aibă prezentă în minte cea mai mare parte dintre ele şi să le revadă în succesiunea lor. Acest procedeu va constitui, poate, începutul unei treceri în revistă mai bune, mai complete,

mai sistematice a încercărilor de confruntare a noţiunilor, a concepţiilor, a teoriilor.

BIBLIOGRAFIE *

I. LUCRĂRI GENERALE

Antologii. Lexicoane

CARITT E.F. (ed.), *Philosophies of Beauty, from Socrates Io Robert Bridges*, Oxford, 1962, (ed... 1947).

Encyclopaedia Brilannica, Chicago – London – Toronto, 1956. GILMORE HOLT E. (ed.), *The Literary Sources of Ari*

History, Princeton. 1947 – *A Documentary History of An*, Garden City – New York, 1957/8. *Grande Antologia Filosofica*, Milano, 1954 – 1971, 21 vol.

Ilg. A., *Quellenschriften fur Kunstgeschichte*, Wien, 1871.

Istorija Estetiki, red. princ. M.F. Ovsiannikov, Moscova, 1962 – 1968. LALANDE, A., *Vocabulaire technique el critique de la philosophie*, ed. a IX-a, Paris, PUF, 1962. MARINO A., *Dicţionarde idei literare*, vol. I, Bucureşti, 1973. PLEBE A., *Estetica*, Firenze, 1965. WIENER PH., P. (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*.

N. Y., 1973. ALLEN W.D., *Philosophies of Music History*, 1939, ed. a II-a, 1962. *Ari and Society, Collection of Articles*, Moscova, 1968. BAUMLER A., A *sthetik*, München – Berlin, 1934. BAYER R., *Histoire de Vesthetique*, 1961. BEARDSLEY M. C, *Aesthetic from Classical Greece io the Present* 1966. BOSANQUET B., *History of Aesthetic*, London – N. Y.

1892; ed. n. N. Y „1957. CIIAMBERS F.P., Cy*cles o*f *Taste,* 1928; – Hi*story of Taste N*.Y. 1932. CHARPIER /., SEGHERS P., *L'artpoetique,* Paris, 1956.

— Pe baza materialelor bibliografice ale autorului, bibliografia a fost pregătită pentru tipar de *Janusz Krajewski*.

DRESDNER A., *Die Enstehung der Kunstkritik*, I, 1915;

ed. n. 1968. GILBERT K.E., KUHN H., *A History of Aesthetics*.

1939; ed. n. 1954.

GRINTEN, E. VAN DER, *Enquiry into the History of Ari*, Amsterdam, 1952.

UAUSER A., *The Social History of Ari*, London, 1951.

11EIMSOETH H., *Die sechs grossen Themen der Abendlăndischen Metaphysik*, 3. aufl., Darmstadt, f.a.

KALLEN H.M., *An and Freedom*... N.Y., 1942, 2 vol.

KRISTELLER, P.O., *The Modern Sistem of Arts*, „Journal of the History of Ideas", vol. XIIXIII, 195!

1952. LOTZE H., *Geschichte der Ästhetik în Deutschland*, 1868. LOVEJOY A.O., *The Great Charm of Being*... Cambr.

Mass. 1936. MENENDEZ Y PELAYO M., *Historia de las ideas esteticas en España*, 1883 – 1891, 7 vol., ed. prese. 5 vol.

Madrid, 1940, reed. 1962. *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, 1959. PANOFSKY, E., *Ideea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunst-Theorie*, Leipzig, 1924, red. 1960. BAINTSBURY G., *History of Criticism and Literary*

Taste, 1902. ftl HĂFKE R., *Geschichte der Musikästhetik în Umrissen*.

1934. SCHASLER M., *Ästhetik als Philosophie des Schonen und der Kunst*, vol. I, Berlin, 1872. SCHLOSSER, J. VON, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst*, München, 1935; – *die Kunstliteratur*, 1924. TATARKIEWICZ W., *Istoria esteticii*, trad. rom., Buc, ed. Meridiane, 1978, 4 vol. (ed. pol. În 3 vol., Wrocław – Warszawa – Krakow, 1967). ZIMMERMANN N., *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien, 1865; *Geschichte der*

Ästhetik... 1858.

ANTICHITATEA. Texte

MULLACH F.W. A, (*ed.*). *Fragmenta philosophorum graecorum*, Paris, 1860 – 1867 – 1871, 3 vol. DIELS H. (ed.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. a XII-a, Dublin, 1966 – 1968, 3 voi; *Poetarum philosophorum fragmenta*, Berlin, 1901; *Doxographi graeci*, 1879, ed. III-a Berlin, 1958.

ARNIM, J. VON (ed.), *Stoicorum veterum fragmenta*, Leipzig, 1903 – 1905, 3 vol., ed. n. Stuttgart, 1964.

USENER H. (ed.), *Epicureu*, Leipzig, 1887.

Herculanensia Volumina quae supersunt collectio prior, Napoli, 1793 – 1855, 2 voi; *coli. altera*, (1861-1876, 2 vol.).

JAN, G. VON (ed.), *Musici scriptores graeci*, 1895. KRUGER J., (ed.) *Ästhetik der Antike*, Berlin, 1964. ACTIUS, *Doxai* (*Placita philosophorum*), atrib. lui Pseido-Plutarh, ed. H. Diels. *Doxographi graeci*, ed. a III-a, Berlin, 1958. AULUS GELLIUS, *Noctaie Atticae* (*libri XX*), Oxford.

1968. ARISTOFAN, *Thesmophoriazusai*, că princeps, 1515 (Juntina) ed. B.B. Rogers, Londra, 1904. ARISTOTEL, *De interpretatione*; *Topica*; *Physica*; *De rhetorica*; *De poetica*; *Metaphysica*; *Ethica Eudemia*, în *Aristotelis Opera*, exrec. I. Bekkeri, ed. II, Berlin, 1960 – 1961 (textul grec). CICERO, *Academica; Tusculanae disputationes*; *De oratore*; *Orator*; *De officiis*; *De natura deorum*; *De finibus*; *Pro Archia poeta*; în: *Opera quae supersunt omnia*, ed. I.C. Orelli, J, G. Bailer. O. Halm, 8 vol.

1833 – 1861. DEMETRIOS DIN FALERON (atrib. lui), *De elocutione*, ed. F. Wehrli în: *Die Schule des Aristoteles*, Basel, vol. IV., 1949. *Dialexeis*, în: H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*.

1966. DIOGENES LAERTIOS, *Vitae philosophorum*, Oxford.

1964. DION CHRYSOSTOM, *Oratio Olympica XII* (din anul
105 e.n.), Braunschweig, 1844, 2 vol. DIONYSIOS DIN HALICARNAS, *De compositione verborum*, ed. H. Usener, L. Radermacher, Leipzig, 1904. DIONYSIUS THRAX, *Ars grammatica*, *Scholia*: … ed.
J. Bekker în: *Anecdota Graeca*, Berlin, 1916. EPICTET, *Enchiridion – Gnomologium*, trad. pol., Warszawa, 1961. FILODEMOS DIN GADARA, *De poemata*, ed. Ch. Jensen; *Philodemos uber die Gedichte V Buch*, 1923; – *De musica*, ed. J. Kemke, *Philodemi de musica libı orum quae extant*, 1884. FILON DIN ALEXANDRIA, *De Monarchia*; *De Moyse*;
De animalibus; *De epiphaneia mundi*, în: *Opera*, ed.
Mangey, Londini, 1742, 2 vol. –, *Inedita*, ed. Tischendorf, 1868. FILOSTRATUS MAJOR, *Vita Apollonii* (*de Tyanae*)
În: *Opera*, ed. Kayzer, Zürich, 1844; *Imagines*, Lipsiae, 1883; *Libellus de arte gymnastica*, ibid., 1883, ed. n. 1909. GALENUS DIN PERGAM, *Protrepticon epi iatrikes*, ed.
G. Kaibel, Berlin, 1894; *De placitis Hippocratis el*
Platonis (*Opera omnia*, ed. G.G. Kiihn, Leipzig, 1821 – 1833, 20 vol.). HERMOGENE DIN TARS, *De statibus*, ed. J. Kowalski, Wrocław, 1947; *De Comentarii în Hermogenis*
Status… „Eos", XLI, 1940 – 1946.
HERODOT DIN HALICARNAS, *Historiae*, ed. Schweig.
hâuser, Paris-Strasbourg 1816, 6 vol. HORATIUS FLACCUS, *Ars poetica*, ed. Orelli, Zürich.
1886. ISOCRATES, *Panegyricus*, ed. Baiter u. Sau ppe, Zürich.
1846. KALLISTRATOS, *Descripliones*, ed. C. Schenkl, E. Reisch.

Teubner, 1902.

LUCIAN DIN SAMOSATA, *Charidemos*; *Paideia*; *De domo…* în: Opera, *ed*. Reitz, Zweibrticken, 1789 – 1793, 10 vol.

LUCRETIUS CARUS, *De natura rerum libri VI*, ed. H. Diels, Berlin 1923/4.

MAXIM DIN TYR, *Orationes*, *Dissertationes*, ed. princeps H. Estienne, Paris, 1557; ed. a II-a, Reiske, Leipzig, 1774, 4 vol.

PAUSANIAS, *Periegesis ţes Hellados*, ed. J.G. Frazer.

1898, 6 vol. PLATON, *Faidros*; *Filebos*; *Ion*; *Protagoras etc*, trad.

pol., Warszawa, PWN, 1957 – 1959. PLINIUS CEL BĂTRÂN, *Naturalis Historia*, ed. D. Detlefsen, Berlin, 1866 – 1873. PLOTIN, *Opera*, ed. T. Dohner, F. Diibner, Paris, Didot, ftd 1839 1855 3 voi

PSEUDO-LONGINOS, *Dionysii vei Longini De sublimitate libellus*, ed. Vahlen, Stuttgart, 1967; *Opera quae supersunt*, Teubner, 1905 – 1914, 4 vol. *Ad Lucilium epistolae morales*, ed. L.D. Reynolds, Oxford, 1965, 2 vol. QUINTILIAN, *Institutiones oratoriae*, ed. Krüger, Leipzig, 1861. SEXTUS EMPIRICUS, *Adversus mathematicos* (trad. engl. R.G. Bury, *Against the Profesors*, 1949); ed. H. Mutschmann, Leipzig, 1912 – 1914. STOBAIOS (I. STOBAEUS), *Eclogae physicae et ethicae*, Oxford, 1850; *Anthologion*, ed. Meinecke, Leipzig.

1855 – 1857. THEON DIN SMYRNA, *Peri ton Kata th mathematikon chresimon eis tin Platonos anagnosis*, ed. E. Hiller.

Teubner, 1878. VITRUVIUS, *De architectura*, ed. Schneider, Leipzig.

1804 – 1808, 4 vol. XENOFAN DIN COLOFON, *Philosophorum Graecorum veterum operum reliquiae*, ed. Karsten, Amsterdam, 1835

(împreună cu: Clement Alexandrinul, *Siromala* (Diels. *Fragm. der Vorsokratiker*). XENOFON, *Comentarii*; *Convivum*; *Oeconomicos*; ed. Schneider, Leipzig, 1825 – 1849, 6 vol.

Studii

ABERT H., *Die Lehre vom Ethos in die griechischen Musik*, 1899. BRUNIUS T., *Inspiration and Katharsis*... Uppsala, 1966.

DEONNA W „Pr*imitivisme e*t *C*l*assicisme* în: „Recherches" 2/1946.

GHYKA MATILA, *Le nombre d'or, rites et rythmespytkagoriciens*, ed. I, Paris, 1939, ed. a II-a ibid., 1952.

2 vol.

GOMPERZ TH., *Herculanische Studieri,* Leipzig, 1865.

GRASSI E., *Die Theorie des Schonen in der Antike*. Köln, 1962. HERRIGK, M. *The Fusion of Horacian and Aristotelian*

Literary Criticism, Urbana, 1946. HOWALD E., *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, „Hermes". LIV, 1919. INGARDEN R., *Studii de estetică*, trad. rom., Buc, ed. Univers, 1978. KULPE O., *Anfänge der psychologischen Ästhetik bei den*

Griechen, 1906. MADYDA W., *De arte poetica post Arislotelem exculta*. Krakow, 1948. MULLER E., *Geschichte der Theorie der Kunst bei den*

Alten, 1834 – 1837, 2 vol. NIETZSCHE FR., *Geburt der Tragodie*, 1871. PERPEET W., *Antike Ästheţik*, 1961. PLEBE A., *Origini e problemi dev estetica antica*, 1959. POHLENZ M., *Die Anfänge der griechischen Poetik*. Göttingen, 1920; *Die Stoa-Geschichte einer geistigen*

Beivegung, 1948. ZGHUHL P.M., *Platon et Van de son temps*, Paris, 1933. ZGHWEITZER B., *Die bildende Künstler und der Begriff der Künstlerischen in der Antike*, Tübingen.

1925. UTITZ E., *Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie*, Berlin, 1959.

WALTER J., *Geschichte der Ăstheţik în Altertum*, 1893. WINCKELMANN J.J., *Geschichte der Kunst des Alterlums*, 1764, ed. n. Berlin, 1943.

III. EVUL MEDIU

Lexicoane

BLAISE, A. *Dictionnaire latin-francais des auteurs chritiens*, 1954. BOUYER L., *Dictionnaire theologique*, 1963. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, ed.

n. 1937. GODET P., *Dictionnaire de theologie caiholique*, 1924. JOUVE, E.G., *Dictionnaire d'esthetique chrétienne* în:

Migne, Troisieme encyclopédie theologique, t. XVII.

Paris, 1856.

Texte

COUSSEMAKER, E. DE, *Scriptorum de musica medii aevi*, Paris, 1864 – 1876. GERBERT M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 1784, 3 vol.

MIGNE, *Patrologia Latina*, Paris, 1844 – 1855, 221 + 4 voi – *Seriesgraeca*, 1856 – 1866, 161 + 1 vol. (completate de P.F. Cavallier, 1912).

MONTANO R., *L'estetica nel pensiero cristiana*, 1954.

Original Treatise dating from the XII th Io XVIII Centuries on the Arts Painling, ed. Mary P. Merri-field, London, 1849, 2 vol.

SCHLOSSER, J., von, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendlăndischen Mittelalters*, Wien, 1896.

ABELARD, *Logica „Ingredientibus”* în: *Opera*, ed.

B. Geyer, Munster, 1919 – 1933, 4 vol. ACHARD DE ST. VICTOR, *De Trinitate*, fragm. În „Recherches de Theologie ancienne et moderne”, XXI.

1954 1955

ALAIN DE LILLE în: *Patrol. Lat.*, *i.* 210 (1855); v. şi

Th. Wright, London, 1872. ALBERT CEL MARE, *Opera*, ed. Coloniensis, B. Geyer.

1951.

ALCUIN, *Rhetorica*, ed. Frobenius, Regensburg, 1777.

ALEXANDER DIN HALES, *Summa Theologica*, Firenze, 1928 – 1948, 4 vol.

ATHANASIUS, *Oratio contra genles*, Migne, *Patrol. gr.*, t. 25. AUGUSTIN [în Migne, *Patrol. lat.*, t. 32 – 47. BERNARD DE CLAIRVAUX, *Apologia ad Guillelmum*.

Patrol. lat., t. 182 BOETIUS, *De institutione musicae libri quinque*; *Topicorum Aristotelis interpretatio* – ibid., t. 64. BONAVENTURA, *Opera*, Firenze, 1882 – 1902, 10 vol. CASSIODOR, în *Patrol. Lat.*, t. 70. CLEMENT ALEXANDRINUL, în *Patrol. gr.*, t. 8. CLAREMBAULT DIN ARRAS, *Expositio super Boethii*

De Trinitate, ed. W. Jansen, 1926. DANTE în: *Le Opere, testo critico*, ed. M. Bărbi, Firenze.

1960. DLUGOSZ JAN, *Roczniki*... (Anale), Warszawa, 196!

1973, 3 vol. DUNS SCOTUS J., *Opera omnia*, Lyon, 1639, retip.

Hildesheim, 1968, 4 vol. ERIUGENA, JOH. SCOTUS, în: *Patrol. lat.*, t. 122;

ms. 202 din Douai în: „Revue des Sciences philos.

et theol.”, XXXIV, 1950. GILBERT DE LA PORREE, în: *Patrol. lat.*, t. 64; v.

şi ed. B. Geyer, Munster, 1909. (TUIBERT DE

NOGENT, *De vita sua*, ibid., t. 156. GUILLAUME D'AUVERGNE, *De bono et malo*, ed.

H. Pouillon, 1946. GUNDISSALINUS DOMINICUS, *De divisione philosophiae* 1150, ed. Baur, 1925. HRABAN MAUR, în: *Patrol. lat.*, t. 107, 112. HUGUES DE ST. VICTOR, *Didascalicon*, *VII*, ibid., t. 176. ISIDOR DIN SEVILLA, *ibid.*, t. 83.

JOHN OF SALISBURY, *ibid.*, t.199; v. şi ed. C.J. Webb.

Oxonii, 1929. KILDWARBY ROBERT, *Tabulae super originalia Patrum*, ed. D.A. Callus, 1948. KONRAD DIN HIRSCHAU, *Dialogus super auclores*, ed. R.B.C. Hughens, coli. Latomus, XVII. MATHIEU DE VENDOME, *Ars versificatoria* în: *Les*

Arts poetiques du XII et du XIII siècles, Paris, 1924;

ed. n., 1958. *Musica Enchiridiasis*, ed. M. Gerbert, 1784. NECKHAM ALEX., *De laudibus divinae sapientiae*, ed.

Th. Wright., London, 1863; ed. n. N. Y 1963. OCKHAM W., *Expositio aurea super arlem veteram*, Bologna, 1496; *Comentarii* (*sive Questiones*), Lyon.

1495. ORIGENES, *Opera Omnia* în: *Patrol. gr.*, t. 11-17, retip. 19601964. PSEUDO-AREOPAGITA, în: *Patrol. gr.*, t. 3. RICHARD DE ST. VICTOR, *Beniamin maior*, în: *Patrol. lat.*, t. 177. SAVONAROLA GIROLAMO, *De simplicitate vitae christianae*, Lyon, 1638; *Prediche*, Fior., 1496; *Prediche e scritti*, Milano, 1930. TERTULLIAN în: *Patrol. Lat.*, t. 1 – 2. THOMAS OF YORK, *Sappientale sive Methapysica*, ed.

H. Pouillon, 1946. TOMAS DIN AQUINO, *Opera omnia*, editio Leonina.

2 vol. ULRICH ENGELBERT din Strasbourg, *Liber de summo bono*; *De pulchro*, ed. M. Grabmann, München, 1925/6. VASILE CEL MARE, *Homilia* în *Hexaemeron* în: Patr.

gr., t. 29. VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum quadruplex*, Strasbourg, 1473, 10 vol. WITELO, *Optica (perspectiva)* în: C. Baeumker, *Beiträge z. Geschich. d. Philos. des Mittelalters*, t. 3., 1908.

Studii

ASSUNTO, R., *Die Theorie des Schonen im Millelalter*, KOln, 1963.

BRUYNE, E. DE, *Esihetique paienne*... „Rev. Intern, de Philos", nr. 31/1955; *Études d'esihetique medievale,* Gând-Bruges, 1946, 3 vol.: Esth*etique du Moyen Âge, Lo*uvain, 1947 (ed. în 1, flamandă, Antwerpen, 1951 – 1955).

GARIN E., *Medioevo e Rinascimenlo*, 1954.

GOURMONT, R. de *Le latin mystique*, 1922.

GRABMANN, M., *Geschichte der scholaslischen Méthode*, 1909.

HEMPEL, E., *Nicolaus von Cues*... în: Ber. *de*r *Sac*h*s. Ak*ad. *de*r *Wiss., P*hil. *Hi*st. *Klasse, Bd*. 100, Heft 3.

1957. MARIETAN J., *Probleme de la classification des sciences d'Aristote a St. Thomas*, 1901. MARITAIN J., *Art et Scholastique*, Paris, 1920, ed. a

IV-a, 1947... MICHELIS, P.A., *An Aesthetic Approach to Byzantine*

Art, 1955; POUILLON, H., *La beaule, propriete transcendante chez les scolastiques* 1220 – 1270, în: „Arch. d'hist. doctrinale et litt. au M. – A", XI, 1946. REESE G., *Music in the Middle Ages*, 1940. RIEGL A., *Die spătromische Kunstindustrie*, Wien, 1901;

ed. n. 1926. SANTINELLO G., *ÎI pensiero di Nicolo Cusano nella sua prospettiva estetica*, 1958. SCHAPIRO M., *On the Aesthetic Attitude* în *Romanesque*

Art, London, 1947. SVOBODA K., *L'esthetique de St. Augustin et ses sources*.

Bino, 1933. TATARKIEWICZ W., *Pizma zebrane*

(Scrieri complete), vol. II, Warszawa, 1972. THERY, G., *Études dionysiaques*, Paris, 1932 – 1937, 2 vol.: *Dionysiaca*, Solesmes, 1937.

IV. DE LA SEC. XV PÂNĂ LA MIJLOCUL SEC. XIX

Lexicoane. Antologii

ALSTED J.H., *Encyclopedia, VII tomis distincta*, Hernonae, 1630, 2 voi; Lyon, 1649, 4 vol. BALDINUCCI F. *Vocabulario Toscano dell'arte del Di-segno*, Firenze, 1681. *Dictionnaire de L'Academie Francaise*, Paris, 1694.

4 voi; ed. n. 1878, 2 vol. GOCLENIUS R., *Lexicon Philosophicum*, 1607. JOHNSON S., *Dictionary of the english Language*, London.

1755, 2 vol. RICHELET, P. C, *Le nouveau dictionnaire français*.

1680; ed. n. 1719. *Traltati d'arte del Cinquecenlo fra Manierismo e Controriforma*, ed. P. Barocchi, Bari, 1960, 3 vol. WATELET C, Levesque P., *Dictionnaire des arts de peinturc, sculplure et gravure*, Paris, 1792, 5 vol.

Texte

ADDISON J., *The Works*, London, 1854 – 1856–, 6 vol. AKENSIDE M., *The Pleasures of Imaginalion,* ibid.

1744. ALBERTI L.B., *De pictura*, ed. Malle, 1950; *Opere voi*-91 *gări*, ed. A. Bomicci, Firenze, 1843 – 1849; *Opuscoli morali*, ed. C. Bartoli, Venezia, 1568; *De pictura*, *De statua*, ed. H. Janischek, Wien, 1877. ALGIATO A., *Emblemata*, Lione, 1548. ALISON A., *Essays on the nature and Principles of Taste*

1790. ANDREI, Y.M., v. E.G. Jouve, *Dict. d'esth, chret.*, 1856. AVERLINO A. (Filarete), *Trattato d'architettura* (1457 – 1464) v. ed. New Haven, 1965, şi ed. Milano, 1972. AVILER, A.C. d, *Cours d'architecture*, 1738. BACON FR., *Opera omnia*, London, 1857 – 1874, 15 vol., retip. 1960. BAILLIE J., *An Essay on the Sublime*, London, 1747, retip. Los Angeles, 1953. BALDINUCCI T., *Vita del*

cavaliere G.L. Bernini...

1682. BARBARO *D.*, *Idieci libri delvarchiteclura di M. Vitruvio*, 1556. BATTEUX CH., *Les beaux arts re duits a un meme principe*, Paris, 1747. BELLORI G.P., *Le vite dei pittori, sculptori ed architteti moderni*, 1672, ed. n. Pisa, 1821. BEMBO P., *Opera*, Basileae, 1556, Venezia, 1729. BLONDEL N.F., *Cours d'architecture*, Paris, 1675 – 1683.

5 vol.

BOCCACCIO G., *Opere volgari*, Fior., 1827 – 1834, *Boccaccio on Poetry*, ed. C.G. Osgood, Princeton. 1930. BOILEAU-DESPREAUX N., *Trăite du sublime et du merveilleux*, 1672; *Art poetique* 1674. BOSSE ABR., *Trăite des pratiques geoiwtrales*, Paris.

1645: *Senliments sur la distinction de diverses manieres de peinture et gravure*, ibid., 1649; *Le peinire converty*, Paris, 1667. BOUHOURS D., *La maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris, 1687; ed. a II-a 1691. BRISEUX, CH. E., *Trăite complet d'architecture*, aprox.

1750; *Trăite du beau essentiel*, 1752. BRUNO GIORDANO, *Opera latine conscripla*, ed. a III-a.

Florentiae, 1891, 8 vol. BURKE E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London.

1757; od. crit. cu comment., London – N.Y. 1958. CAPRIANO G.P., *Della vera poetica*, Vinegia, 1555. CARDANO G., *De rerum varietate libri XVII*, Basilea.

1537; *Apologia în De subtilitate*, 1550 ed. Lyon.

1663. CASTELVETRO L., *Poetica d'Aristoţele volgarizzala** 1570;

Correzione di alcune cose del dialogo delle lingue di

B. Varchi, 1572. CASTIGLIONE B., *Îl cortegiano*, Venezia, 1528; v. şi

Opera, 1737; *Lettere*, Padova, 1766 – 1777, 2 vol.

CENNINI C, *Trattato della pittura* (Îl *libro dell'arte*).
Firenze, 1859.
CHANTELOU, P.F. de *Journal de voyage du chevalier Bernini en France*, 1877.
CHAPELAIN J., *Opinion sur le poeme d'Adonis*, 1623
COLONNA FR., *Hypnerolomachia Poliphili* (1467); ed-A. Ilg, 1872.
COMANINI G., II *Figino*, Mantua, 1591.
GONDILLAG, E.B. de *Essaisur les origines des connais-sances humaines*, 1746.
CORNEILLE P., *Discours de l'utilite et des parties du poeme dramatique*, 1660; v. şi în *Oeuvres*, ed. Marty – Laveaux, 1862.
CROUSAZ, J. P de *Trăite du beau*, Amsterdam, 1715, 2 voi; ed. a II-a 1724.
CUSANUS NICOLAUS, *De visione Dei*; *De Iudo globi*, în: *Opera Omnia*, Basileae, 1565.
DANTI V., *Trattato delle perfette proporzioni*, 1567; v. şi ed. P. Barocchi, Bari, 1960.
DESCARTES R., *Lettre a M. de Mersenne*, 18.3.1630, ed. Adam et Tannery, t. I, p. 132.
DIDEROT D., *Oeuvres esthetiques*, ed. P. Verniere, Paris, 1959.
DOLCE L., *Dialogo della pittura*... Venezia, 1557.
DUBOS J.B., *Reflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*, Paris, 1719; ed. revăzută, 1733.
DURER, ALOR., *Vier Bucher von menschlicher Proportion*, Nürnberg, 1528; ed. lues. 1958 şi Zürich, 1969; *Albrecht Durers schriftlicher Nachlass*, ed. Heidrich, Berlin, 1908.
ERASM DIN ROTTERDAM, *Ciceronianus* (1518), Basileae, 1540/1.
FELIBIEN DES AVAUX, A., *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et*

modernes, 1706, 3 voi; *Des principes de l'archilccture, de la peinture et des autres arts*; *Conferences de VAcademie Royale de peinture ei de sculpture*... 1668; L'id*ee du* p*ei*n*tre parfait, Lo*ndres, 1707; Entr*etiens sur la* v*ie et* l*es ouvrages de* N*.* P*o*us*sin, ed*. P. Gailler, 1947.

FIGINO, M., *Opera*, Basilea, 1561, 1576, Paris – Geneve, 1641.

FIRENZUOLA A., *Discorsi*... în: Ragi*onamenti, 15*48; ed. n. 1884.

FRACASTORO G., *Opera*, 1584, trad. engl. R. Kelso, 1924.

FRANCISCO DA IIOLLANDA, *Dialogos em Roma*, 1538; trad. engl. 1928.

FREART DE CHAMBRAY, *Idee de la perfection de la peinture*, 1662.

FRESNOY, CH. A. DU, *De arte graphica*, 1667; *L'art de la peinture*, trad. fr. 1668.

GALILEI G., *Dialogo sopra i duc massimi sistemi del mondo*, Firenze, 1632.

GALILEI V., *Dialogo della musica antica e della moderna* 493 (1581), ed. 1 1602.

GĂURICUS P., *De sculptura*, 1504, ed. H. Brockhaus.

1886; *De arte poetica*, 1541; ed. crit. A. Chastel et

R. Klein, Geneve – Paris, 1969. GERARD A., *An Essay on Taste*... London, 1759. GHIBERTI L., / *comentarii (14*36) ed. J. Schlosser.

1912; Morisani, 1947. GOETHE J.W., *Ausgewăhite philosophische Texte*, hrsg.

W. Girmus, Berlin, 1962; *Werke*, Weimar, 1896, t.

37; *Uber Kunst und Literatur*, Berlin, 1953; *Breifwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Stuttgart, 1856.

2 voi; recenzia asupra cărţii lui J.G. Sulzer în *Werke*, v. mai sus. GRACI ÎN Y MORALES, B., *La agudeza y arte*

de ingenio, Madrid, 1664; *El criticon*, ed. fr., 1696; *L'homme universel*, 1723. GROTIUS H., *De iure belii et pacis*, Paris, 1625; ed.

n. 1869/70. HARRIS J., *Three Treatises, the First concerning Art, the Second Concerning Music, Painting and Poetry*...

1744. HEGEL G.W.F., *Vorlesungen uber die* is «/ «; ale, 1818/1829.

Berlin, 1955. HERBERT OF CHERBURY, LORD E, *Tractatus de veritate*... Paris, 1624. HOBBES TH., Levi*alhan, 16*51. HOGHART W., Anal*ysis of* B*eauty, Lo*ndon, 1753; ed.

n. Oxford, 1955. HOME H. (Lord Kames), *Elements of Criticism*, Edinburgh, 1762, 3 vol. HUME D., *Treatise of Human Nature*, 1739/40; *Essay of the Standart of Taste*, 1757. HUTCHESON, FR., *An Enquiry into die Original of our Ideas of Beauty and Virlue*... London, 1725;

ed. a IV-a, 1738. JOUFFROY TH., *Cours d'esthetique*... 3 ieme ed. Paris.

1875. JUNIUS FR., *De pictura veterum*, Amsterdam; trad.

engl. 1638. KANT IM., *Kritik der Urteilskraft*, 1970. KEATS J., *Endymion în The Poetical Works*, ed. Formann, London, 1889. KNIGHT-PAYNE, R., *An analytical Inquiry into the*

Principles of Taste, ed. a III-a, London, 1805. KOPERNIK M., *De revolutionibus orbium coeleslium*, 1543. LA MOTTE-HOUDAR, A. DE, *Oeuvres*, Paris, 1754.

10 vol. LE BRUN CH., *Conference sur l'expression generale et particuliere des passions*, Paris, 1715. LEIBNIZ G.W., *Nouveaux essais sur Ventendement humain*, 1765; *Principes de la nature et de la grâce*... –.

1740; *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*.

1684, ed. Erdmann, 1840.

LEONARDO DA VINCI, *Tratam della pittura*, 1498.
Cod Vatic, nr. 1270, ed. H. Ludwig, 1882; ed. facs.
Princeton, 1956. LESSING G. EPHR., *Laokoon*... ed. Weimar, 1963, t. 3. LOMAZZO G.P., Trat*tato del*la pit*tura*... *Mi*ano, 1584;
ed. n. 1844; *Ideea del lempio della pittura*, Milano.
1580. LOPE DE VEGA CARPI. O. F., *Nouvel art dramatique*, trad. fr. M. Damas-HÂnard, 1861. LUTHER M., *Ausgewăhite Werke*, ed. Borcherdt, München, 1922 – 1925, 8 vol. MALEBRANCHE N., *Oeuvres*, ed. *De Genoude et de Lourdoucix*, 1837. MANDER, C. VAN, *Het Schilderboek*, Haarlem, 1604;
ed. fr. H. Hymans, 1884. MANETTI G., *De dignitale et excellentia hominis*, 1532. MEIER G.F., *Anfangsgrilnde aller schonen Wissenschaflen*, Halle, 1748 – 1750. MENDELSOHN M., *Betrachtungen uber die Quellen der schonen Kiinsle und Wissenschaften*, 1757. MENESTRIER C.F., *Philosophie des images*, 1682;
Les recherches du Mason, 1683. MESNADIERE, J. DE LA, *La poelique*, 1639. MICHELANGELO, *Le lettere*, aprox. 1550; *Bine*, Firen-Ze, 1623. MINTURNO A.S., *De poela*, 1509; *L'arte poetica*, 1564. MONTAIGNE, M. DE, *Essais*, Bordeaux, 1580, 2 vol.
Paris, 1582, 3 vol. MONTESQUIEU, CH. L. DE SEGONZAC DE, *Essais sur le gout*... h: *Encyclopédie, 17*56. MURATORI, L.A., Dell*a perfetta poesia italiana, 17*06;
Beflessioni sopra îi buon guslo... Venezia, 1708; Dell*a forza della fantasia, 17*45. NICOLE P., Trăi*te de* l*a* v*rai*e *et* d*e* l*a* f*ausse beau*l*e*...
Amsterdam, 1720. NIFO A., *De pulchro*, 1631. PACIOLI, *De divina proportione*, 1509; ed. n. Wien.
1889. PALLADIO A., / *quattro libri dell'architettura*, 1570. PALLAVICINO P.S., *Considerazioni sopra Varie dello*

stile e del dialogo, Roma, 1646. PASCAL BL., *Oeuvres*, ed. de la Pleiade, Paris, 1954.

PATRIZI F., *Della poetica*... Ferrara, 1586.

PERRAULT CH., *Paraleles des Anciens et des Modernes*, 1692 – 1697, 4 vol. PERRAULT CL., *Ordonnance des cinq espices de colonnes*... 1683; Les *dix livres d'architecture de Vitruve avec notes... 1837*. PETRARCA, FR., Opera, e*d. J.* Herold, Basilea, 1554

1581, 4 voi; *Scritti inediţi*, Trieste, 1874. PICCOLOMINI SE. S., (papa Pius al II-lea), *Opera*, Ba-495 se, 1571.

PICO DELLA MIRANDOLA G „*Commento alia* can*zone di G. Benivieni*... 1731; ed. n., Bologna, 1946; Orat*io de* h*ominis dignitate, Fi*renze, 1942. PIERO DELLA FRANCESCA, De p*erspectiva pingendi, ed*. 1894; Wien, 1899; ed. n. Firenze, 1942. PILES, R. DE, Cour*s de* p*einture par principes, 17*08. PINO P., Dial*ogo di* p*ittura, Ve*nezia, 1548; ed. n. Bari.

1960. POLIZIANO A., *Panepistemon, hoc est omnium scientiarum*... brev*is descripţia, 14*91. POUSSIN N., Corr*espondance, Pa*ris, 1911; Lett*res, ed*.

1929; *Lettres et Propos sur l'Art*, Paris, „Miroirs de l'Art", 1964; v. şi Bellori, op. cit., 1672. PRICE U., *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, London, 1794 – 1798, 2 vol. QUATREMERE DE QUINCY, A. CH., *Considerations sur Vart du dessin*, 1791. RĂCAN, H. DE, *Ouvres*, Paris, 1724. RACINE J., *Principes de la tragedie*, ed. E. Vinaver.

MtuirhestGP 1.951 RAFAEL SANZIO, *Lettere*, ed. J.D. Passavant, Paris.

1860. RAPIN R., *Reflexions sur la poetique de ce temps*...

1675. REISCH *G.*, *Mărgărita filosofica*, 1503; trad. ital., Venezia, 1600. REYNOLDS J –, *Seven Discourses on*

Arts, London, 1778;

ed. noi, 1956, 1961. RICHARDSON J., *Works*, London, 1792. RÂPA C, *Iconologiei*... Roma, 1593; ed. n. 1603, 1945. ROBORTELLO FR., în l*ibrum Aristotelis De* a*rte poetica explanationes, 15*48. RONSARD, P. DE, Oeuv*res, P*aris, 1567, 4 voi; Oeuv*res choisies, P*aris, 1862, 2 vol. SAINT-EVREMONT, CH. DE, Oeuv*res com*p*letes, Lo*ndra, 1705, 2 vol. SANDRART AUS STOCKAU, J. VON, L'Ac*ademia Tedesca dell'architettura, sc*ul*tura epi*t*tura,* Nürnberg, 1675;

ed. n. A.R. Peltzer, 1925. SAVONAROLA G., *De simplicitataie* vitae *christianae*, ed. 1638, t. III. SCALIGER G. C, *Exotericarum exercitationum liber XV*

De subtilitate ad, *H. Cardanum*, Frankfurt, 1582; *Poetices libri VII*, 1561. SCHILLER, FR., *Uber Kunst und Wirklichkeil*, Leipzig, 1959. SCHLEGEL A.W., *Vorlesungen uber Theorie und Geschichte der bildenden Kiinste*, Berlin, 1827. SCHLEGEL FR., *Uber des Studiam der griechischen Poesie*, 1798. SCHLEGEL J.E., *Ästhetischen und dramaturgischen*

Schriften, 1887.

SCHOPENHAUER A., *Sämtliche Werke*, Leipzig, 184!

1892, 6 voi... SHAFTESBURY A.A. C, *Characteristics*, London, 1771.

3 vol; ed. n. 1900, 2 vol. SIDNEY PH., *The Defence of Poesie*, 1594; ed. n. 1904. SMITH A., *Of the Beauty*, 1759. SPINOZA B., *Epistola ad H. Boxei*, 1674, ed. Van Vloten – Land II, 370. STEIN K.H., *Die Entstehung der neueren Ästhelik*, Stuttgart, 1886; retip. 1964. STEWART D., *Elements of the Philosophy of the Human*

Mind, London, 1818 – 1821. SULZER J.G., *Allgemeine Theorie der schonen Kiinste*.

Leipzig, 1771-1774, 5 voi; 1792 – 1799; retip. 1967

1970. TASSO T., *Discorsi dell'arte poetica*, ed. Solerti,

1901;

Allegoria, 1581; *Lezione sopra un sonetto*, 1582, ed. Guasti, 1875. TEZAURO EM., *Canocchiale Aristotelico*, 1654. TESTELIN, II., *Senliments des plus habiles peinires sur la pratique de la peinture et de la sculptare*, 1969. TINCTORIS *l* –, *Complexus efectuum musicae*, aprox.

1475, ed. Coussemaker, 1876; ibid., *Deffinitorium mu*-TRISSINO G.G., *La poetica*, 1529.

VALLA L., *Opera*, Basel, 1540 – 1543.

VARCHI B., *Trattati*... ed. Barocchi, t. I, Bari, 1960.

VASARI G., *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori e scultori*... ed. G. Milanesi, 1878 – 1906. VAUVENARGUES, L. DE CLAPIERS DE, Intr*oduction à la* c*om*n*aissance de l'esprit huma*i*n, 17*47; ed. n. 1920. VICO G.B., *De noştri temporis studiorum ratione*, 1709; *Scienza nuova prima*, 1725; *Scienza nuova seconda*, 1744; ed. B. Croce etc, 1914 – 1941. VIDA M.G., *De arte poetica*, 1527. VIPERANO, Cu. A., De *poetica libri tres*, 1519. VISCHER F. TH., *Ästhetik oder Wissenschaft des Schonen*, Leipzig, Stuttgart, 1846 – 1857, 4 vol. WINCKELMANN J.J., *Abhandlungen von der Fähig-keit der Empfindung des Schonen*, Dresden, 1763, 1771; *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764; ed. n. 1934; *Briefe*, Berlin, 1952 – 1957, 4 voi; *Kleine Schriften*...

Weimar, 1960. WOLFF, CHR., *Empirische Psychologie*, 1732. ZUCCARE F., *Videa de pittori, scultori e d'architetti*.

1718.

Studii

ANTAL F., *Florentine Painting and its Social Background*, London, 1947.497 ASSUNTO R., *Vantichită come futuro*... Milano, 1973.

BASCH V., *Essai critique sur Vestite tique de Kant*,

Paris

1927. BATLLORI M., *La agudeza di Graciăn*... Oxford, 1964. BATTISTI E., // conc*etto d'I*m*itazione nel Cin*q*uecento...*

1956; retip. în *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960. BENESCH O., *The Art of the Renaissance in the Northern Europe*, Cambridge – Mass., 1947. BIALOSTOCKI J., *O istorie a teoriilor despre artă*

(*sec. XV-XX*), trad. rom., Buc, ed. Meridiane, 1977. BLUNT A., *Artistic Theory in Italy 1450 – 1600*, Oxford.

1940; ed. a II-a 1956. BRAY R., *La formation de la doctrine classique en France*.

Paris, 1957. BRIGANTI G., *La maniera italiana*, Roma, 1961. BRUNIUS T., *Mutual Aid in the Arts. From the Second*

Empire to Fin de Siècle. Uppsala, 1972. BRUŞTIGER GH. N., *Kants* Ästhetik *undăchellings Kunstphilosophie*, Halle, 1912. BURCKHARDT J., *Geschichte der Renaissance în Italien*, 1867. CASSIRER E, Kristeller P.O., Randall jr. J.H., *The*

Renaissance Philosophy of Man... Chicago, 1956. CHASTEL A., Mars*ile Fici*n et l'art*, Ge*neve – Lille.

1954; ed. n. 1976; *Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959. CLEMENTS R.J., *Michelangelos Theory of Art*, N. Y.

1961; *Picta poesis*, Roma, 1960. EINEM, H. VON, *Goethe und die Kunst*, Hamburg, 1956. FAIRCHILD, A.H., *Shakespeare and the Arts of Design*.

Univ. of Missouri, 1937. FALKE, J. VON, *Geschichte des modernen Geschmacks*.

1880. FOLKIERSKI W., *Entre le classicisme et le romantisme*.

Cracovie-Paris, 1925. FONTAINE A., *Les doctrines d'art en France*, Paris, 1909. GARIN E., II *Rinascimento*

italiano, 1941; *La disputa delle am nel Qualirocento*, 1947. GIDE A., *Poussin*, 1945. GOMBRICH E.H., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966. KRANTZ E., *Essai sur Vesthetique de Descartes*, 1882. KURZ, O., *Barocco, storia di un concetto*, Venezia, 1963;

Barocco, storia di una parola, în „Leftere italiane".

XII, 1960. LEE R.W., *Ut pictura poesis*, „Art Bulletin", XXII. 1940.

LEGRAND F.C., SLUYS F., *Arcimboldo et les arcimholdesques*, 1955. MG. KEON R., *Concept of Imitation*, „Modern Philology".

XXXIV, 1936. MAHON D., *Studies în Seicento Art and Theory*, London. 1947.

MANDOVVSKY E., *Untersuchungen zur Theologie des Cesare Râpa*, Hamburg, 1934.

MONK S.H., *The Sublime, a Study of Criticai Theories în XVII Century* în *England*, N.Y., 1935.

NIVELLE A., *Kunst und Dichlungs Theorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin West, 1960.

ORS, E. D, *Du Baroque*, Paris, 1936.

PANOFSKY E., *Studies în Iconology*, N.Y., 1936; *Renaissance and Renascences în Western Art*, Stockholm.

1960. PRAZ M., *Mnemosyne, The Paralel between Literature and Visual Art*, Princeton, 1970. RIEGL A., *Stilfragen*, Berlin, 1893. SMYTH C.H., *Mannerism and Maniera*, Locust Valley

— N.Y., 1963. SPENCER J.R., *Ut rhetorica pictura*, în: „Journal

Warbourg", XX, 1957. TATARKIEWICZ W., *L'esthetique associaţioniste au*

XVII-e siècle, „Revue d'Esthetique", XII, 3, 1960. TEYSSEDRE B., *h histoire de Vart du grand siècle*.

Paris 1965 THORE BtJRGER TH., *De la Beaute dans les Arts* în „Revue Universelle des Arts", t. 3, 1856.

THORPE G.D., *The Aesthetic Theory of Th. Hobbes*.

Ann Arbor, 1940. TONELLI G., *Zabarella inspirateur de Baumgarten*...

„Revue d'Esthetique", XI, 1, 1956. WEINBERG B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961. WEISBACH W., *Die klassische Ideologie*, 1933; retip.

Wien, 1957. WITTKOWER R., *Architectural Principles in the Age of Humanisme*, London, 1949; *G.L. Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque*, ibid., 1955. WOLFFLIN H., *Renaissance und Rarock*, München, 1888;

Die Klassische Kunst, ibid., 1899; *Kunstgeschichtliche*

Grundbegriffe, ibid., 1915.

V. EPOCA CONTEMPORANĂ (SECOLELE XIX-XX)
Antologii. Lexicoane

BARRETT E. (ed.), *Collected Papers on Aesthetics*, 1965. *Dictionnaire de l'architecture moderne*, Paris, 1964. ELTON W. (ed.), *Aesthetics and Language*, N.Y., 1954.

1967. *Knaurs Lexikon moderner Kunst*, 1955. SEUPHOR II. –, *A Dictionary of Abstract Painting*, 1958.

Texte şi monografii

ALEXANDER, S., *Space, Time and Deily*, 1920. ARNHEIM R., *Art and Visual Perception*, Berkeley.

1957. ARP H., *On my Way*, N.Y., 1948. *Art and Confrontation*, London, 1970.99 *L Art dans la Société d'Aujourd'hui*, Neuchitel, 1968.

ASCHENBRENNER K., *The Concept of Value*, Dordrecht, 1971. BANHAM R., *Machine Aesthetics*, London, 1955; *The*

First Machine Age, ibid., 1960; *Los Angeles*... ibid.

1971. BARZUN J.M., *Classic, Romantic and Modern*, ed. I

1943, ed. a II-a, London, 1962. BEARDSLEY M. C,

Aesthetic Experience Regaigned, 1969. BELL CL., *Art*, 1914 ed. n. N.Y., 1958. BENSE M., *Aesihetica. Einfilhrung in die neue Ästhetik*.

Baden-Baden, 1965. BERGSON H., *Oeuvres*, ed. du Centenaire, 1963. BIEMEL W., *Philosophischen Analysen zur Kunst der*

Gegenwarl, 1968. BIRKHOFF G.D., *Aesthetik Measure*, Cambridge-Mass.

1933. BREMOND II., *La Poésie pure*, Paris, 1929; ed. n. Grasset, 1937. BRETON A., *Le surrealisme et la peinture*, 1928. BULLOUGH E., *Aesthetics, Lectures and Essays*, London, 1957. CASSIRER E., *Eidos und Eidolon*, 1924; *An Essay on Man*, N.Y., 1944. CERNÎŞEVSKI V., *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic* (trad. rom., după ed. rusă din 1955). CROCE, B., *L'estetica come scienza dell'espressione*...

Bari, 1902; *Problemi di estetica*... ibid., 1910; Este*tica I Breviario di estetica, ib.*, 1926. DESSOIR ML, *Ästhetik und allgemeine Kunsiwissenschaft, St*uttgart, 1906. DUBUFFET J., L'ar*t brut prefere aux aris culturels.*

1949. ECO U., *Modelli e strutture*, în: „Îl verri", nr. 20, 1966. EKMAN R., *Problems and Theories în Modern Aesthetics*, Malmö, 1960. ELIOT T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*.

1933. FOCILLON H., *La vie des Formes*, Paris, 1934. FRY R., *Vision and Design*, N.Y., 1920; ed. n. 1957. GEHLEN A., *Zeitbilder zur Soziologie und Ästhetik der*

Modernen Malerei, Frankfurt a/Main, 1965. GHYKA, MATILA, *Esthetique des proportions dans les arts*, 1927. GLEIZE A., METZINGER J., *Du cubisme*, 1912. GOMBRICH E. II., *Art and Illusion*, ed. a II-a, N. Y.

1961. GREENOUGII H., *Form and Fonction*, ed. n. II. A.

Small, 1947. GROPIUS W., *Scope of Total*

Architecture, 1943. HAMANN R., *Ästhetik*, 1911. HARTMANN, E. VON, *Ästhetik*, 1907 – 1909. HARTMANN N., *Ästhetik*, 1953.

IIEYL B. C, *New Bea rings în Aesthetics and Art Criticism. A Study* în *Semantics and Evaluation*, New

Haven, 1943. HODIN J.P., *Modern Art and the Modern Mind*, 1972. HUISMAN D., *L'Esthetique*, 1959.

JUNG C.G., *Gesammelte Werke*, Zürich, 1966 – 1971. KANDINSKY W., *t*) *ber das Geistige in der Kunst*, ed.

a V-a 1956. KLEE P., *Das bildnerische Denken*... Basel, 1956; Vber *die moderne Kunst Bern*, 1945. KOESTLER A., The *Act of Creation, 19*64. KiJLPE O., Gr*undlagen der Ästhetik, Le*ipzig, 1921. LALO CH., Esth*etique, 19*25. LANGE K., Das *Wesen der Kunst, 19*07. LANGER S., Feel*ing and For*m, *Lo*ndon, 1953; Prob*lems of Art, N.*Y., 1957. LANGFIELD H.S., The *Aesthetic Attitude, 19*20. LE CORBUSIER (Ch. Jeanneret), Le M*odulor, Pa*ris.

1950; *Feststellungen zur Architektur und Städlebau*.

1964. LISTOWEL, EARL OF, *A Criticai History of Modern*

Aesthetics, London, 1933. LOOS N., *Ins Leere gesprochen*, în: „Sämtliche Werke".

I, Wien, 1962. LUKAGS G., *Werke*, Neuwied, 1963 – 1969. MALRAUX A., *La metamorphose des dieux*, Paris, 1957. MARCUSE II., *Kultur und Gesellschaft*, ed. a V-a Frankfurt a/Main, 1965 – 1967,. 2 vol. MASER»., *Grundlagen der Allgemeinen Kommunikationslehre*, Stuttgart, 1971. MEINONG A., *Abhandlungen zur Erkenninistheorie*, ed.

n. 1957. MOLES A., *Art et ordinateur*, Tournai, 1971; *L'esthetique experimentale*... în: „Science de l'art", III, p.

23 – 28. MONDRIAN P., *De Nieuwe Beelding în de Schilderkunsk*, în: „De Stiji", 1917/8. MONOD-HERZEN, E. *Principes de la morphologie generale* I, 1956.

MORPURGO-TAGLIABUE G., *L'esthetique contemporaine*, 1960. MUNRO TH., *The Arts and their Inter-relations*, Cleveland, 1951. OSBORNE H., *Aesthetics in the Modern World*, London.

1968. PICON G., *L'art dans la Société d'aujourd'hui*, Geneve.

1967. POREMBSKI M., *Ikonosfera*, Warszawa, 1972. UEAD II., MARTIN L., *Gabo*, 1967. RODIN AUG., *L'art, entretiens reunis par Paul Gsell*.

Paris, 1932. ROBRIG N., *Architektur und Natur*, în „Zeitschrift fur Ästhetik", XV, 2, 1970.

@FOTO

1

INDICE

Abbot, J., 598 Abélard, Pierre, 317 Abert, H. 138 Abramowski, E. 463, 466 Achard de Saint-Victor.

(Achardus), 191 Autori, J.B., 274 Adam, R „388 Addison, J., 203, 204, 206.

221, 228, 229, 354, 445.

453, 467, 482 Adler, L., 120 Actius, 412 Akenside, M., 228 Alain (Emile Chartier), 119 Alain de Lille, 317, 381.

413, 424 Albert cel Mare, 179, 201.

290, 335, 336, 360, 475.

481 Alberti, Leone-Battista, 72.

167, 169, 187, 193, 219.

233, 239, 251, 263 – 265.

294, 295, 319, 320, 352.

382, 383, 411, 429, 440.

481 Aleuin (Albinus Flaccus), 191 Alembert, J. Le Rond d'.

111, 415 Alhazen (Ali al-Hasan), 207.

291 Alison, A., 206, 210, 234.

252, 306 Alsted, J.H., 107, 120 Anaxagoras, 420

Andromenides, 326
André, M., 207, 245, 416
Angers, P.J., David d, v. David d –, 269
Apelles, 160
Apollinaire, Guillaume, 123, 214, 483
Areopagitul, (Dionysios), v.
Pseudo-Areopagitul (Pseudo-Dionysios)
Arnheim, R., 345, 404, 461
Arnim, J. von, 232
Arp, Hans, 91
Anstofan, 136, 137, 378
Aristotel, 39 – 41, 49, 55, 64, 74, 96 – 98, 100 – 102, 113, 122, 128, 130, 132, 134, 137 – 139, 144, 146, 148, – 150, 154 – 156, 160, 163, 171, 181, 182, 184, 186, 187, 192, 193, 202, 230, 257, 258, 282, 312, 314, 315, 335, 350, 376 – 379, 382, 383, 387 – 390, 400, 408, 409, 412, 419, 421-423, 434, 436, – 439, 441, 443, 450, 453, 459, 462, 465
Aschenbrenner, K., 226, 323
Atanasie, sf., 191, 413
Athenaios, 160
Augustin, sf. (Aurelius Au-gustinus), 123, 125, 174, 186, 193, 194, 219, 220, 223, 288 – 290, 316, 318, 323, 351, 380, 422 – 424, 4 455, 481
05
Aulus, Gellius, 255 Averlino, A., v. Filarete Averrhoes, 381, 421
Babou, H., 396
Bach, J.S., 261
Bacon, Fi, 108, 109, 123.
269 Baillie, J., 248 Baldinucci, F., 220, 336, 385.
391 Balzac, H. de 396 Banham, R., 237 Barbaro, D., 295 Barzun, J., 269, 275 Bate, W., 308 Batteux, Ch., 46, 62 – 64, 66.

69, 72, 73, 109 – 113, 170.
171, 235, 354, 386, 389, 390, 393, 416, 475
Baudelaire, Ch., 88 Baumgarten, Alex., 46, 209.
223, 433, 434, 447, 453,. 475
Bayer, R., 244 Beardsley, M., 84 Beethoven, L. van, 271, 453 Bell, C, 70, 74, 220, 334.
401 Bellori, G.P., 188, 392, 414.
415 Bombo, P., 197, 243, 263.
320, 386 Bense, M., 189 Bergson, H., 77, 355, 402.
458 Bernard de Clairvaux, 318.
481 Eernini, G.L., 220, 385.
391 Bialostocka, J., 114 JBialostocki, J., 252 Blake, W., 273 Blaustein, L., 455 Blondei, Fr., 61, 62, 188.
301, 302, 304, 305, 321.
415, 427 Boccaccio, G., 159, 169, 171.
172, 239, 422
Boetius (Anicius Manlius Severinus), 186, 290, 317, 439.
Boileau-Despreaux, N., 247, 256, 414, 416, 429, 482
Bonaventura, sf., 105, 325, 336, 346, 381, 439
Bonnard, P., 173
Borowy, W., 271
Bosse, Abr., 321
Bossuet, J.B., 260
Boswell, J., 266
Bouhours, D., 198, 207, 426
Bousquet, J., 254
Bouyer, L., 362
Bremond, H., 463, 464, 466
Briseux, C.E., 301, 304, 305
Brodziński, K., 254, 258, 259, 261, 267, 270, 271, 273, 430
Brunius, T., 396
Bruno, Giordano, 199, 297, 298 „410, 471, 482

Briistiger, C.N., 172
Brzozowski, St., 272, 431
Buffon, G.L. de 254
Bullough, E., 460
Burckhardt, J., 320
Burke, E., 204, 221, 229, 248, 249, 251, 306, 387, 426, 445, 446, 482
Byron, G.G., 216
Caecilius din Kalakte, 246.
247 Calderón, P. –, de la Barca.
169 Canaletto, Belotto, 407 Canisiano, 59 Capriano, G.P., 59, 60, 62.
108, 352, 385 Cardano, G., 196, 245, 246.
320, 382, 481 Carrière, E., 249 Cassiodor (Magnus Aurelius).
348, 351 Cassirer, E., 78, 209, 334.
345, 369 Castelvetro, L., 60, 62, 108.
328, 425 Castiglione, B., 194, 197.
296, 481 Cavalieri, M., 192 Cennini, C, 389 Cernîşevski, N.G., 394, 395.
482 Cervantes Saavedra, M. de.
267, 269
Cesariano, C, 352 Câzanne, P., 399, 401, 411 Chambers, F.P., 140, 143 Champfleury, J.H., 396.
402 Chapelain, J., 171, 173 Ghastel, A., 59 Chateaubriand, Fr. R. de.
270 Chenier, A., 173 Cherbury, v. Herbert de
Cherbury Chirico, G. de 90 Chopin, Fr., 45 Chrysippos, 97, 413 Chrzanowski, Ign., 270 Cicero, Marcus Tullius, 97.
99 – 102, 106, 120, 123.
140, 158, 159, 169, 190.
201, 207, 219, 232, 233.
242, 245, 287, 316, 320.

326, 379, 385, 386, 412.
413, 429, 480 Clerambaldus din Arras, 317 Clement din Alexandria, sf.
191, 194 Colin, J., 452 Coleridge, S. Taylor, 274.
372, 373 Comanini, G., 383 Comte, Aug., 402 Condillac, P.E., 76, 210.
354 Conrad (Korzeniowski), J.
431 Copernic, N., v. Kopernik, M. Corneille, P., 300 Coriiea, T., 384 Cortesi, P., (Corteze), 386 Courbet, J.D.G., 396 – 398.
400 – 402 Cousin, V., 38, 68, 211, 212 Croee, B „76, 81, 212, 216.
270, 453, 483. Crubsatius, C, 209
Degerando, J.M. (de Gârando), 365 Delacroix, E., 269, 270, 372 Delbene, B., 384 Demetrios din Alexandria.
326, 328, 423 Democrit, 138, 286, 376, 379.
420 Denis, M., 428 Deonna, W., 254, 340 Descartes, R., 40, 199, 204.
218, 221, 257, 300, 453.
482 Deschamps, E., 270 Dessoir, M., 118, 120 Dibbets, J., 92 Diekens, Ch., 269 Diderot, D., 76, 78, 111.
113, 172, 203, 229, 268.
344, 354, 393, 426, 444 Diogenes din Babilon, 233.
283, 436 Diogenes Laertios, 98, 179.
195, 281, 432 Dion Chrysostom, 157, 161.
172, 380, 480, 482 Dionysios din Halicarnas, 70 Dionysios, V. Pseudo-Areopagilul, 319 Dionysius Thrax, 99, 100 Długosz, J., 246 Doloe, L., 113, 169, 198, 390 Dmochowski, F.K., 256 Dubos, J.B., 113, 382, 442.
443, 482 Dubuffet, J., 89, 90, 92, 93
372 Ducasse, C.J., 458 Dumas, Al. – (tatăl), 268 Duns Scotus, J., 292, 293.
318, 361, 362
Dürer, Alb., 188, 202, 227.

264, 382, 384, 425, 48/
Dante Alighieri, 218, 252, 257, 413, 422, 424, 481.
Danti, V., 58, 336, 384, 385, 389, 417
Darwin, Ch., 455
Eckermann, J.P., 257 Eekhart, J., 409 Eeo, Umberto, 347 Eforos din Kvme, 419 Ekman, R., 400 Era pedocle, 137 Epicharm, 195, 280 Epiotet, 147 Epicur, 423
506
Erasm din Rotterdam, 386 Eschil, 80
Fechner, G.T., 224, 249.
308, 309, 451, 452, 456 F6 libien des Avaux, A., 170, 244, 247, 299, 300, 321, 353, 392, 415 Fichte, J.G., 363 Ficino, M., 59, 60, 106, 166, 169, 179, 185, 294, 295, 319, 352, 385, 414, 440, 465 Fidias, 126, 139, 157, 258 Fiedler, K „339, 340, 454 Filarete, A. (Averlino), 297 Filodemos, 133, 283 – 285
326 Filolaos, 193 Filon din Alexandii. i, 286.
413, 421 Filostratos (cel Bătrân) Major, 158, 161, 220, 351, 380, 421, 480 Filostratos (cel Tânăr) Minor, 179, 220, 379 Firenzuola, A., 198, 296 Flaxman, J., 388 Focillon, H., 330, 347 Folkierski, W., 113, 443 Fontaine, A., 197, 321 Fracastoro, G., 328, 384, 389 Francesca, Piero della, 56.
393 Fredro, Aleks., 268 Fresnoy, ca du, 170, 202.
321, 415, 416 Freud, S., 269 Frezier, A. – Fr., 208, 209 Friedrich, CD., 269 Fry, R., 74, 216, 322
Gabo, N., 323
Galenus, 52, 99 – 101, 106.
131, 283 Galilei, Galileo, 57 Galilei, Vincenzo, 188, 190
228 Ga116, E., 240 Galczyński, K.I., 175 Garlande, v. Jean de Garlande
Găuricus, Pomponius, 190.
263, 265, 295 Gauss, CE., 396 Gautier, Th. 68, 69 Gehlen, A., 404 Geiger, M., 454 Geminos din Rhodos, 286

Gerard, A., 204, 206, 213.
215, 228, 248, 250, 306.
444 Ghiberti, L., 177, 188, 263.
382 Ghyka, Matila, C, 323 Gilbert de la Porrbe, v.
Porretanus Gilman, M., 354 Giotto di Bondone, 263 Girardin, R.L. de 266 Gleizes, A., 400, 401 Goclenius, R., 52, 106, 107 Goethe, J.W., 114, 123, 172.
225, 257, 267, 369, 415.
417 Gogh, V. van, 366 Gogol, N.V., 405 Goncourt, E. şi J. de –.
398, 401 Gorgias, 135, 137, 147, 150.
171, 281, 391, 419, 454.
480 Gourmont, R. de 367 Grabmann, M., 53, 104 Gracián, B., 197, 246, 328.
353, 371, 482 Gravina, G.V., 441-443.
462, 482 Greenough, H., 240, 241 Grotius, H., 414 Grooss, K., 456 Grosseteste, R., 186, 190.
191, 207, 319, 346, 352.
413 Grottger, A., 404 Guarini, G.B., 383 Guillaume d'Auvergne, 291 Guibert de Nogent, 192 Guyau, J.M., 212, 461 Guido d'Arezzo, 438
Händel, G. Fr., 261
Hamann, R., 460, 466 Hampshire, S., 80 Hanslick, E., 212
Harris, J., 62, 111, 113, 387 Hartley, D., 445 Hartmann, Ed. von, 123.
454 Hartmann, N., 117, 212, 274.
390, 455 Hautecœur, L., 262 Hegel, G.W.F., 70, 116.
117, 211, 212, 262, 271.
395, 415, 430, 434, 456.
475, 482 Heidegger, M., 369 Heine, H., 434 Helvetius, CA., 354 Heraclit, 190, 480 Heracleodor, 326 Herbart, J.F., 212, 216, 322.
339, 434 Herbert de Cherbury, 308.

414 Herder, J.G., 249, 456 Hermann, C.F., 249 Herodot, 138, 139, 144 Heron din Alexandria, 286 Hesiod, 375, 418 Heyl, B. C, 400 Hildebrand, A., 339, 345 Hippias, 453
Hipple, W.J. jr., 248, 445 Hippocrat, 283, 376 Hobbes, Th., 199, 218, 219.
221 Hogarth, W., 229 Hollanda, Francisco da –.
61, 109, 425 Holz, H.H., 404 Home, H. (lord Kames), 204, 205, 224, 234, 306, 445 Homer, 137, 157, 170, 257.
271, 375, 392, 418 Horatiu, 60, 61, 110, 133, 147.
161, 170, 256, 350 Howald, E., 148 Hraban Maur, 165, 351 Hugo, V., 173, 267, 271.
272, 274
Hugues de Saint-Victor, 53, 54, 104, 105, 186, 233
Huisman, D., 121
Hume, D., 204, 205, 234, 235, 248, 278, 279, 306, 307, 445, 446, 482
Hutcheson, F., 204, 205, 208, 306, 416, 444 – 446
Ingarden, R., 120, 226, 345 346, 428, 468 – 470
Isocrat, 98
Isidor din Sevilla, 103, 207, 227, 233, 289, 317, 327, 422
James, W., 269 Jan din Sonez (Sez), 245 Jean de Garlande, 242 John of Salisbury, 381 Jaroriski, F., 49 Johnson, S., 229 Jouffroy, Th., 173, 271
Kallistratos, 158, 220, 351, 380, 480
Kames (lord) v. Home, H., 205, 244
Kandinsky, V., 76, 313, 330, 403
Kant, Imm., 39, 40, 49, 113 – 115, 117, 120, 181, 182, 208, 210, 213, 217, 221, 223, 226, 230, 249, 269, 308, 312 – 314, 321, 333, 337 – 339, 368, 369, 434, 444, 448 – 450, 455, 461, 466, 482
Karwasinska, j., 324
Keats, J., 213, 214

Kennick, W.E., 80, 310
Klee, P., 405
Kleiner, J., 275
Kochanowski, J., 256
Koestler, A., 71, 369
Konrad von Hirschau, 318, 424
Kopernik, M., 179
Korner, K. Th., 64, 94
Krasiński, Z., 430
Kraszewski, J.I., 45
Krates din Mallos, 326
Kremer, J., 211
Kristeller, P.O., 62, 110, 115
Krubsatius, C, v. Crubsatius
Krzemien, I., 396
Kubicki, J., 239
Kiilpe, O., 119, 458, 466
Lachelier, J., 362 Lactanţiu (Lucius Caecilius Lactantius), 423 Lalande, A., 52, 65, 313.
362 Lalo, Ch., 230 Lamennais, F. de La Motte Houdar, A. de 354 Lange, K., 212, 454, 455 Langer, S., 78, 120, 400, 402 Langfield, H., 460 La Ramee (Ramus), P., 52.
106 Larousse, P., 65, 260, 359 Laugier, M.H., 208, 209 Lautriamont (J. L. Ducasse).
88, 91 Leblanc, J., 266 Le Brun, Ch., 202, 333 Le Corbusier (C. E. Jean-neret), 189, 236, 237, 241, 322, 330, 483 Leibniz, G.W., 188, 198.
205, 220, 433 Leonardo da Vinci, 56, 73, 83, 113, 167, 168, 189 352, 382, 393, 414, 425, 481 Lepautre, A., 208, 209 Lermontov, M.J., 267 Lessing, G.E., 113, 114, 161”.
171, 416, 482 Leymarie, J., 92, 368 Libelt, K., 96, 116, 211, 430.
475 Licurg, 139 Linde, S.B., 244 Lipps, T., 212, 230,

456, 483 Listowel, Earl, of, 78 Lisyppos, 142, 160 Locke, J., 257, 443 Lohmuller, H., 321 Lomazzo, G.P., 188, 253 Longinos, 247, 350 Loos, A., 86, 241, 483 Luca, evanghelistul, 36 Lucian din Samosata, 139.

157, 160, 380, 423 Lucius Tarreus, 100 Lucretius Carus, 350, 376 Ludovic XIV, 259, 262, 304.

333 Lukasiewicz, J., 355 Luther, M., 362

Maeterlinck, M., 269 Makota, J., 120 Malebranche, N., 363 Malevici, K., 330, 401 Malherbe, Fr. de 481, 482 Malraux, A., 71 Manetti, G., 58, 59, 108 Mantegna, A., 415 Maritain, J., 164 Marx, K., 482 Matejko, J., 403, 404 Mathieu de Vendôme, 171.

173, 327 Matisse, H., 173 Maugham, W.S., 214, 215 Maxim din Tyr, 379, 412 Meier, G.F., 447 Meinong, A., 455 Mendelssohn, M., 114, 209 Menestrier, C.F., 60 108 Mengs, A.R., 209, 388 Metzinger, J., 400 Michalowski, K., 139 Michelangelo Buonarroti, 57, 70, 167, 189, 192, 352, 383, 385, 391, 425, 426, 481

Mickiewicz, A., 211, 257, 267, 270, 275, 357, 370, 430

Mochnacki, M., 257, 259, 262, 263, 272

Moise, 421

Moles, A., 89, 92, 468

Mondrian, P., 330, 337, 401, 403, 405

Monet, EI., 329

Monk, S.H., 248, 252

Monod-Herzen, E., 323

Montaigne, M. de 194, 220

Montesquieu, Ch. de 205

Montherlant, H. de 369

Moore, J.S., 231, 249

Morawski, S., 445

Morpurgo-Tagliabue, G., 78, 359

Morris, R., 91, 92, 467

Morris, W., 67, 235
Mozart, W.A., 261
Munro, T., 120, 123
Musset, A. de 267, 270, 276
Müller, E., 127
Miiller-Freienfels, R., 452
Munsterberg, H., 459
Myron, 157
Nicholson, B., 90, 94, 337 Nicolaus Cusanus, 192, 296.
338, 481 Nifo, A., v. Niphus Niemeyer, O., 237 Nietzsche, Fr. 465 Niphus, A. (Nifo), 218 Nodier, Ch. 276 Novalis (Fr. von Hardenberg), 70, 267, 307 Nowicki, A., 297
Ockham, W., 293, 318, 362 Odebrecht, R., 78 Offenbach, J., 68 Ogden, C.K., 181, 182 Olimpiodor, 97 Origen, 361 Ors, Eug. d 254 Osborne, H., 401 Ossowski, S., 467 Otwinowska, B., 386 Ozenfant, A., 241
Pacioli, L., 56, 263, 393 Palladio, A., 192, 264, 320.
390 Pamfilos, 132 Parrhasios, 160, 391 Pascal, El., 199, 221, 300 Patrizi, F., 76, 353, 384, 481 Pausanias, 157 Pavel din Tars, sf., 269 Payne-Knight, R., 204, 206.
213, 215, 445 Pelletier du Mans, J., 383 Pepys, S., 266 Pericle, 133, 262 Perrault, Ch. şi GI. –, 109.
199, 205, 207, 224, 300.
301, 303 – 305, 445 Petrarca, Fr., 159, 169, 173.
198, 205, 239, 251, 252.
293, 384, 481 Pevsner, A., 323 Picasso, P., 403 Piccolomini, A.S., 429 Pico della Mirandola, G., 319 Picon, G „272, 346 Piles, Roger de 333, 384.
425, – 427 Pindar, 171, 376, 418, 426
Pino, P., 333, 352
Pisistrate, 139
Pitagora, 432, 435, 450

Platon, 38, 40, 49, 52, 64, 72, 96 – 98, 101, 102, 106, 114, 120, 132, 133, 135, 136, 139, 141, 142, 146, 149 – 156, 169, 178, 184, 185, 190 – 193, 200, 201, 207, 218, 257, 258, 278, 279, 282, 283, 298, 313, 315, 319, 337, 338, 348.
350, 351, 357, 358, 361, 368, 376 – 379, 388, 390, 406, 419 – 421, 429, 434, 437 – 439, 441, 443, 453, 465, 466, 483
Plezia, M., 246
Plotin, 70 101, 102, 120, 158.
159, 178, 184, 185, 191.
201, 222, 290, 316, 318, 319.
411, 437 – 440, 465, 480 Plutarh, 98, 133, 139, 147.
219, 233, 376 Poe, B.A., 88 Pohlenz, M., 147 Poincaré, H., 401 Policlet, 139, 157, 189, 350 Polin, A., 222 Poliziano, A., 57, 386 Polybios, 147, 419 Poniatowski, St. Aug., 48 Poppelmann, M.D., 209 Porembski (Porgbski), M.
91 Porretanus (Gilbert de La
Porree), 289, 312, 317, 346 Poseidonios din Apamea, I 31.
171, 173, 412, 480 Potocki, S., 267 Poussin, Nic, 188, 252, 321.
382, 482 Praxiteles, 126, 157, 158 Price, U., 228, 307 Produs, 286 Pronaszko, Z., 343 Przybyszewski, St., 86 Pseudo-Areopagitul (Pseudo-Dionysios), 163, 185, 186.
201, 223, 318, 319, 335.
351, 380, 480, Pseudo-Longinos, v. şi Longinos, 161, 247, 248, 379, 482
Ptâsnik, J., 246 Puşkin, A.S., 267, 415
Quatremere de Quincy, A.
212 321 Quint ilian, 39, 51, 85, 97.
100 – 102, 157, 201, 287.
326, 436
Rabe, H., 98

Rabelais, Fr., 269
Racine, J., 260, 482
Radulf de Campo Lungo, 53, 54, 104, 105
Rafael Sanzio (Raffaello Sânţi), 194, 244, 352, 481
Rapin, R., 234, 299
Raymond, G.L., 228
Read, H., 214, 222
Reid, T., 228, 229, 251, 252, 307
Rembrandt van Rijn, 427
Reynolds, J., 210, 228, 416
Richard de Saint-Victor, 413
Richards, J.A., 181, 182
Richardson, J", 113, 416
Richelet, CP., 336
Riegl, A., 339, 340, 483
Riehl, A., 339, 345
Rieser, M., 347
Rimbaud, A., 88
Robert, P., 332
Robortello, F., 247, 328, 385
Rodenwald, G., 262
Rodin, A., 398
Ronsard, P. de 375, 384
Ronteix, E., 268
Rosenberg, H., 91
Rousseau, J.-J., 92, 266, 268, 373, 457
Runes, D., 65
Ruskin, J., 213, 235, 249
Russell, B., 400, 401
Sainte-Beuve, Ch. A., 268 Santayana, G., 400, 402, 452 Sârbiewski, K., 123, 353, 370.
383, 481, 483 Sassetti, F., 382 5U Savonarola, G., 264, 406
Scaliger, G. C, 170, 197, 244.

264, 296, 383 Schaefer, H., 235, 237 Schapiro, M., 253 Schasler, M., 275 Scheller, M., 230 Schelling, F.W.J., 115, 172.
211, 244, 336, 395, 475 Schiller, Fr., 64, 94, 267.
344, 455 Schlapp, A., 448, Schlegel, Aug. W. von, 266.
267 273 Schlegel, Fr. von, 208, 222.
266, 267, 274, 307 Schlosser, J., 253, 340 Schopenhauer, A., 116, 449.
450, 457, 458, 465, 466.
482 Schull, P.M., 134 Schumann, R., 269 Schweitzer, B., 134, 162 Scopas, 158 Scotus Eriugena, Ioannes.
200, 219, 434, 439, 440.
443, 461, 466, 481 Sedimayr, H., 89 Segal, J., 212, 309, 451.
458, 466 Segni, B., 55 Selincourt, E., 463 Seneca (Annaeus), 99, 106.
158, 380, 417 Serlio, G., 390 Sextus Empiricus, 97, 285.
315, 380, 412 Schaftesbury, A., 113, 223.
415, 416, 430, 443 – 446 Shakespeare, W., 80, 257.
267, 269, 274, 278, 298, 383
Sibley, F., 226
Sidney, Ph., 423
Siebeck, H., 249, 458
Sienkiewicz, H., 269
Sinko, T., 140, 246
Słowacki, J., 256, 267, 268
Smith, A., 204, 234, 306
Sobeski, M., 309
Socrate, 48, 73, 144, 195, 207, 232, 281, 282, 285, 298, 310, 376, 377, 419 480
Sofocle, 170, 257, 258
Solger, K.W.F., 249

Solon, 139, 418, 426
Souriau, A., 231
Souriau, E., 119, 121, 230
Spencer, H., 455
Spinoza, B., 199, 204, 221.
300, 410 Staff, L., 431 Stendhal (H. Beyle), 396 Stewart, D., 213, 215 Stobaios (Stobeus), 179, 184.
280, 315, 316 Stolnitz, J., 222 Stolowicz, L.W., 231 Strabon, 140, 376 Strauss, J., 68 Stravinsky, L, 367 Struve, H., 211 Strzemiński, W., 334, 401 Sullivan, L.H., 236, 240 Sulzer, J.G., 112, 114, 208
210, 229, 321 Swift, J., 265 Szpilowski, H., 239 Szymanowski, K., 271 îniadecki, J., 256, 259, 261
Taine, H., 397
Tardieu, E., 303
Tasso, T., 239, 383, 390
Tatarkiewicz, Wl., 51, 75.
219, 289, 301, 321, 469 Teofrast, 139 Tertullian, 361, 380, 423 Tezauro, Em., 61, 108, 197.
202, 246, 384, 393, 426.
482 Testelin, H., 208, 299, 321.
333 Theon din Smyrna, 190 Thiersch, A., 249 Thore-Bürger, Th., 216 Thorvaldsen, B., 388 Tinctoris, J., 352 Tiziano Vecellio, 160, 214.
415 Tolstaia-Melikova, S.V., 149 Toma din Aquino, 49, 103.
164, 181, 182, 185, 193.
200, 289, 292, 308, 319.
362, 363, 381, 388, 413.
434, 438, 439, 443, 450.
465 Toulouse-Lautrec, H. de 70
Trentowski, B., 430 Trissino, G. G „228, 239.
240 Tucker, M., 467
Ulrich Engelbert din Strasbourg, 185, 191, 233, 251,

290, 336
Unger, Fr. – Wilh., 249
Utrillo, M., 407
Vahlen, Joh., 378 Valentine, C.W., 432, 467 Va16 ry, P., 94, 173, 175.
463, 483 Valla, L., 108, 243 Varchi, B., 106, 110, 113.
244, 383, 384, 411 Vasari, G., 58, 332, 35 – 2, 385.
390, 411, 415, 481 Vasile cel Mare, sf., 196, 219.
289 – 292, 308, 310, 480 Vauvenargues, L. de 354 Velde, H. van de 236 Vico, G.B., 62, 108, 382.
426, 482 Vigny, A. de 173, 270 Villon, Fr., 269 Vincent de Beauvais, 407.
409, 410 Viperano, G.A., 200 Vischer, Fr. Th., 117, 212.
226, 229, 342, 394, 395.
456 Vitello, v. Witelo Vitet, L., 272 Vitruvius, 142, 158, 183, 184.
187, 263, 265, 285, 286.
295, 301, 305, 316, 390.
441, 480 Volkelt, J., 119, 120, 456 Voltaire, 354
Wackenroder, W.H., 275.
417 Warton, J., 228, 268 Weber, K.M. von, 269 Weinberg, B., 55, 328, 382.
385, 396 Weisbach, W., 262 Weitz, M., 79, 80, 310
Wellek, René, 307 Whistler Mac Neil, J., 398.
399, 401 Whitehead, A.N., 399, 401 Wilde, Oscar, 404 Winckelmann, J.J., 210, 211
244, 256, 307, 321, 388.
395 Witelo (Vitelo), 207.
291, 292, 306 Witkiewicz, St., 86, 325 Witkiewicz, St. Ignacy, 70.
74, 81, 93, 94, 322, 325.
330, 401, 402, 483 Wittgenstein, L. von, 79, 81 Witwicki, W., 461 Wize, K.F., 119 Wolff, Chr. 78, 209, 433.

434
Wolfflin, H., 339, 340 Wordsworth, W., 307 Worringer, W., 254, 340 Wright, F.L., 236, 237 Wundt, W., 452
Xenofon, 136, 144, 195, 232, 281, 377
Zagorski, J., 364 Zamoyski, A., 74, 86, 402 Zeisig, A., 249 Zelter, K.F., 257 Zenon din Kition, 97, 413 Zeuxis, 160, 392 Zimmermann, R., 212, 316, 322, 324, 339, 393

LISTA ILUSTRAŢIILOR

1. Poliklet, *Doritorul*, c. 400 î.e.n., Muzeul Naţiona din Neapole.

2. Leonardo da Vinci, *Proporţiile corpului corespunzând figurilor geometrice simple*, Veneţia, Colecţia Academiei.

3. Michelangelo, *Nud – cu calcularea proporţiilor*, copie din secolul al XVIII-lea, efectuată de Fi ancesco Albergaţi Capacelli şi dedicată lui Stanisław August Poniatowski, regele Poloniei. Cabinetul de stampe al Bibliotecii Universităţii din Varşovia.

4. Le Corbusier, *Modulor*, din cartea *Le Modulor, essai sur une mesure harmonique à l'echelle humaine*, 1950.

5. *Muză*, vas atenian din al 3-lea sfert al secolului al V-lea î.e.n., Lugano, colecţie particulară.

6. *Apollo şi Muza*, vas atenian din al 2-lea sfert al veacului al V-lea î.e.n., Boston, Museum of Fine Arts.

7. *Orfeu printre traci*, vas de la mijlocul secolului al V-lea î.e.n., Muzeele de Stat din Berlin.

8. *Cântăreaţă din citară între doi ascultători*, amforă lucrată de Andokides din Attica, c. 530 î.e.n., Muzeul Luvru.

9. *Sf. Luca*, miniatură din aşa-numitul „Evangheliar de la Ste Chapelle", Biblioteca Naţională din Paris.

10. *Muzica profană, muzica umană, muzica instrumentală*, miniatură franceză din secolul al XIII-lea,

Florenţa, Biblioteca Laurentiana.

11. *Pitagora şi Muzica*, desen din ms. Aldersbach, secolul al XIII-lea, München, Bayerische Staatsbibliothek, cota 2599.

12. *Orfeu şi cele 9 Muze*, desen din „Liber Pontificalis”, c. 1200, Reims.

13. *Filosofia şi artele liberale*, gravură în lemn dintr-o veche tipăritură: G. Reisch, *Mărgărita Philosophica* 1504, Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

14. *Melpomena*, gravură ferrareză de la finele secolului al XIV-lea.

15. *Templul Muzelor*, foaie de titlu la *Tableaux du Temple des Muses*, Paris, 1655. Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

16. *Apollo*, gravură de Goltzius, c. 1600. Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

17. *Cele trei Graţii*, gravură de M. Dente după Marcan-tonio Raimondi, 1590. Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

18. *Mitul lui Pygmalion*: *Galaleea însufleţită*, gravură de C. Bloemart, după *Tableaux du Temple des Muses*, 1655. Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

19. *Nimfa nemuririi* (lângă bustul lui Shakespeare), gravură de F. Bartolozzi, după G.B. Cipriani. Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

20. *Poezia*, gravură de R. Morghen, desen de P. Nocchi după Rafael. Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

21. *Poezia*, gravură de Demarteau, după F. Boucher. Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

22. *Pictura izgoneşte Muza teatrului*, gravură de Lepicia după Ch. Coypel. Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

23. *Comedia*, gravură de F. Bartolozzi, după Ch.

Nattier. Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

24. *Pictura*, gravură de R.S. Marcourd, după G.B. Cipriani. Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

25. *Muzica*, gravură de F. Bartolozzi, după G.B. Cipriani. Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

26. *Muzele instruindu-l pe poet (Hesiod)*, gravură de J. Flaxman (*Opere*, Pisa, 1823, pl. 117). Cabinetul de stampe al Universităţii din Varşovia.

27. C. Brâncuşi, *Muza adormită*, marmură, New York, Muzeul Guggenheim.

28. G. de Chirico, *Muzele neliniştitoare*, ulei, c. 1922, Woodbury, Connecticut, colecţia Hugh Chisholm.

29. Paul Klee, *Comicul*, desen din 1934 (Berna, Klee — Stiftung).

30. Paul Klee, *Creatorul*, tempera din 1934 (Berna, Klee — Stiftung).

31. N. Gabo, *Construcţie lineară în spaţiu*, nylon, 1949, proprietatea artistului. „În opera mea e tot atât de puţină matematică, pe cât de puţină anatomie e într-o statuie de Michelangelo" (N. Gabo, *Despre realismul constructiv*, citat după C. Giedion-Welcker, *Plastih des XX* Jahrhunderts, 1955).

32. V. Vasarely, *Metagalaxia*, pictură în ulei, 1959 – 1961.

33. W. Kandinsky, *Desen* (proprietatea Ninei Kandinsky). „Necesitatea creează forma. Peştii ce trăiesc la mari adâncimi n-au ochi. Elefantul are trompă" (v. W. Kandinsky, *Essays iXber Kunst und Kiinst-ler*, Stuttgart).

34. Picasso, *Sculptorul* şi *modelul în genunchi*, acvaforte, 1933.

CUPRINS

PREFAŢA EDIŢIEI ROMÂNEŞTI de Dan Grigorescu... 5

CUVÂNT ÎNAINTE... 34
INTRODUCERE... 38
ISTORIA NOŢIUNII DE ARTĂ... 51
I. Concepţiile vechi despre artă (51). II. Prefacerile din epoca modernă (55). III. Artele frumoase., (58). IV. Noi discuţii despre sfera artei (66). V. Discuţii despre noţiunea de artă (72). VI Renunţarea la definiţii (79). VII. Definiţia alternativă (82). VIII. Definiţie şi teorie (85). IX. Epoca actuală (87).
ARTA: ISTORIA CLASIFICĂRII... 96
I. Diviziunea tuturor artelor (Antichitatea) (96). II. împărţirea între artele „liberale" şi cele mecanice (Evul mediu) (103). III. în căutarea unei noi clasificări (Renaşterea) (106). IV. Clasificarea artelor în „frumoase" şi mecanice (Secolul luminilor) (109). V. Clasificarea artelor frumoase (epoca modernă) (115).
ARTA: ISTORIA RAPORTULUI DINTRE
ARTĂ ŞI POEZIE... 125
I. Noţiunea greacă şi noţiunea actuală despre artă (125). II. Noţiunea de artă (129). III. Noţiunea de poezie (133). IV. Noţiunea de frumos (140). V. Noţiunea de creativitate (143). VI. Apâte, Catharsis, Mimesis (145). VII. Platon: cele două genuri ale poeziei (150). VIII. Aristotel: cea dintâi apropiere a poeziei de artă (154). IX. Elenismul: cea de-a doua apropiere a poeziei de artă (156). X. Evul mediu: arta şi poezia sunt separate din nou (162). XI. Epoca modernă: apropierea definitivă dintre poezie şi artă (166). JXII. Noua separare a poeziei de pictură (170J7".
4. FRUMOSUL: ISTORIA NOŢIUNII... 177
I. Transformările noţiunii (177). II. Marea Teorie (182). III. Teze suplimentare (189U
IV. Rezerve (195). V. Alte teorii (200). VÂ7 Criza Marii Teorii (203). VII. Alte teorii ale secolului al XVIII-lea (207). VIII. După criză (211). IX. A doua criză (213). X.

Confruntări (217).
5. FRUMOSUL: ISTORIA UNEI CATEGORII 224 I. Variante ale frumosului (224). II. Concordanta (231). III. Ornamentul (238). IV. Farmecul (242). V. Graţia (243). VI. Subtilitatea (245). VII. Sublimul (246). VIII. Dublul caracter al frumosului (249). IX. Ordine şi stiluri (252). X. Frumosul clasic (255). XI. Frumosul romantic (265).
6. FRUMOSUL: DISPUTA ÎNTRE OBIECTIVISM ŞI SUBIECTIVISM... 278
I. Antichitatea (279). II. Evul mediu (288).
III. Renaşterea (293). IV. Barocul (299).
V. Iluminismul (306).
7. FORMA: ISTORIA UNUI TERMEN ŞI
A CINCI NOŢIUNI... 312
I. Istoria formei A (314). II. Istoria formei B (325). III. Istoria formei C (331). IV. Istoria formei D sau a formei substanţiale (335). V. Istoria formei E sau apriorice (337). VI. Istoria altor forme (341). VII. Noi noţiuni despre formă (342).
8. CREAŢIA: ISTORIA NOŢIUNII... 348
I. Arta independentă de creaţie (348). II. Istoria denumirii (356). III. Istoria noţiunii (357). IV. Creatio ex nihilo (360). V. Noţiunea contemporană? despre creaţie (363). VI. Pancreaţionismul (368). VII. Creaţia artistului (369).
9. REPREZENTAREA: ISTORIA RAPORTULUI DINTRE ARTĂ ŞI REALITATE... 375 I. Istoria noţiunii de Mimesis (375). II.
Alte teorii din trecut (389). III. Din istoria noţiunii de realism (394).
REPREZENTAREA: ISTORIA RAPORTULUI ARTEI FAŢĂ DE NATURĂ ŞI DE
ADEVĂR... 407
I. Arta şi natura (407). II. Arta şi adevărul (418).

TRĂIREA ESTETICĂ: ISTORIA NOŢIUNII 432 I. Istoria antică (432). II. Secolul luminilor (443). III. Ultima sută de ani (451). IV. Moştenirea (465).
ÎNCHEIERE... 47 i
BIBLIOGRAFIE... 484
INDICE... 504
LISTA ILUSTRAŢIILOR... 514
— Mi *J-l*
Xff». 1986 1
«11
Redactor: GHEORGHE SZEKELY Tehnoredactor: DOINA PODARU
Bun de tipar; 9 X119S1. Apărut 1981. Coli de tipar 21, 67. Planşe 12
Tiparul executat sub comanda nr. 228 la întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918”.
— tr. Grigore Alexandrescu nr. 89 – 97
Bucureşti
Republica Socialistă România